

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
en association avec
UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

EDME BOURSAULT : DE LA FARCE A LA FABLE (1661-1701)

Thèse présentée à
l'Université du Québec à Rimouski
et à
l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

comme exigence partielle
au diplôme conjoint
Ph. D en Lettres
et
Doctorat en Arts et Spectacles

PAR
© MARIE-ANGE CROFT

15 Octobre 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Monsieur Marc André Bernier (Université du Québec à Trois-Rivières)

Monsieur Christian Biet (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Monsieur Nicholas Dion (Université de Sherbrooke)

Monsieur Claude La Charité (Université du Québec à Rimouski)

Madame Roxanne Roy (Université du Québec à Rimouski)

Dépôt initial le 12 août 2014

Dépôt final le 15 octobre 2014

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement ma directrice Roxanne Roy, pour son soutien indéfectible et son enthousiasme inaltérable. Plus que tout, je lui suis reconnaissante de m'avoir orientée vers ce sujet d'étude fascinant qu'est Boursault, et d'avoir cru dès le début en la viabilité de mon projet et en ma capacité à le mener à terme.

Toute ma gratitude à mon codirecteur Christian Biet, qui a su me guider adroitement dans l'univers du théâtre fin de règne. Ce travail est en partie le fruit de nos discussions et des réflexions suscitées par ses conseils avisés. Merci surtout d'avoir accepté d'encadrer cette thèse et de l'avoir fait de manière aussi constructive.

Je remercie les organismes subventionnaires suivants, sans lesquels ce projet n'aurait jamais vu le jour :

Fonds de recherche québécois sur la société et la culture (FRQSC)

Fondation de l'Université du Québec à Rimouski (FUQAR)

Office Franco-Québécois pour la Jeunesse (OFQJ)

Enfin, merci à mes parents pour leur soutien inestimable à chaque étape de mon parcours doctoral. C'est à eux que devrait revenir le diplôme.

RÉSUMÉ

Entre la mort de Molière et l'avènement de Marivaux, le théâtre connaît de profondes modifications. S'inscrivant dans le sillage des travaux de François Moureau, Christian Biet et Guy Spielmann sur la dramaturgie fin de règne, cette thèse s'intéresse à la manière dont s'est effectué le passage de la comédie de l'époque classique à l'époque fin de règne. En prenant l'exemple d'Edme Boursault (1638-1701), écrivain méconnu du XVII^e siècle, elle entend mettre en lumière une double trajectoire, celle d'un genre et celle d'un auteur. L'étude repose sur l'hypothèse selon laquelle le corpus comique de Boursault, produit entre 1661 et 1701, conserve les marques des mutations esthétiques qui a mené au théâtre fin de règne. Il s'agit donc de comprendre les enjeux qui ont conduit à un renouvellement de l'écriture dramaturgique, mais aussi d'observer la manière dont pouvait se construire une carrière littéraire chez un écrivain de la seconde moitié du XVII^e siècle. Depuis ses premières comédies et farces (*Le Médecin volant*, *Le Mort vivant*, *Le Jaloux endormy*) jusqu'à ses comédies moralisantes (*Les Fables d'Esopé*, *Esopé à la Cour*), Boursault a su s'adapter aux changements que connaissent la société française et le théâtre, et a mis en œuvre diverses stratégies, tant sociales que littéraires. Par le moyen de l'histoire littéraire, entre sociologie de la littérature, poétique des genres et théorie de la réception, la thèse se penche sur les réseaux de sociabilité de Boursault (salons précieux, cercles littéraires, mécénat) et analyse son théâtre comique, tout en tenant compte des conditions de représentation et de la réception du public. L'étude tend à démontrer que cette évolution dramaturgique s'est faite graduellement, souvent au prix d'une coexistence de deux esthétiques au sein d'une même œuvre. Cherchant à mesurer l'apport de Boursault à la comédie et au comique du XVII^e siècle, la thèse révèle que le passage du théâtre classique au fin de règne implique chez le dramaturge un changement de stratégie. Entre 1660 et 1700, l'auteur passe en effet d'une stratégie du *cursus* où ses tendances polygraphiques le placent, à une stratégie du *succès* misant sur l'innovation et l'originalité. Ce faisant, l'écrivain explore les limites d'un genre qu'il participe à redéfinir, tant sur le plan de la structure et des thématiques que sur celui des personnages et du comique. L'examen du passage de la farce à la comédie moralisante, celui du comique burlesque au *rire jaune* du XVIII^e siècle positionne donc indéniablement Boursault comme un écrivain de transition. Transition entre l'esthétique classique et l'esthétique fin de règne, on s'en doute, mais aussi, en parallèle, entre la poétique classique-fin de règne, et celle des Lumières.

Mots-clé : Littérature XVII^e siècle, dramaturgie classique, théâtre fin de règne, Edme Boursault, transition esthétique, auteur comique, réseaux de sociabilité, comédie moralisante, réception, préciosité, mécénat

ABSTRACT

Between Molière's death and the rise of Marivaux, theatre is subject to substantial changes. Following in the footsteps of François Murreau, Christian Biet and Guy Spielmann on *fin de règne* drama, this thesis focuses on the way in which the transition from classical comedy to *fin de règne* comedy took place. By observing the works of Edme Boursault (1638-1701), a minor Seventeenth Century author, it brings to light a dual trajectory, a genre's and a dramatist's. The study is based on the hypothesis which suggests that Boursault's comedic corpus, written between 1661 and 1701, bears that markings of the aesthetic mutations which gave birth to *fin de règne* theatre. The objective is thus to understand the issues which brought about a renewal in the way drama was written. Beginning with his first comedies and farces and continuing in his moralizing comedies, Boursault makes use of several strategies, both social and literary. This thesis takes interest in the author's social network and analyses his comic theatre, whilst taking into account the period's performance conditions and public reception. In attempting to measure Boursault's contribution to Seventeenth Century comedy, the thesis reveals that the transition from classicism to *fin de règne* causes the playwright to modify his strategy. Indeed, between 1660 and 1700, the author transitions from a *cursus* strategy where his polygraph tendencies originally placed him to a *success* strategy based on innovation and originality. In so doing, the author explores the limits of a genre which he is helping redefine, both from a structural and thematic standpoint and in regard to characters and comedy. Examination of the passages from the classic farce to the moralizing comedy and from burlesque comedy to Eighteenth Century's *rire jaune* firmly places Boursault as a transitional author ; transition from classical aesthetic to *fin de règne* aesthetic, but also from the classical – *fin de règne* poetic, and that of the Enlightenment.

Keywords: classical drama, *fin de règne* theatre, Edme Boursault, aesthetic transition, comedic author, moralizing comedy

RIASSUNTO

Dalla morte di Molière, l'universo del teatro si modifica. Nel percorso già segnato dagli studi di Francois Moureau, Christian Biet e Guy Spielmann sulla drammaturgia della fine del regno di Luigi XIV, questa tesi si interessa al passaggio dalla commedia classica alla commedia di « fine del regno ». Prendendo l'esempio di Edme Boursault (1638-1701), scrittore minore del diciassettesimo secolo, il nostro lavoro si sofferma su una doppia traiettoria : quella di un genere e quella di un autore. Lo studio muove dall'ipotesi secondo la quale il corpus comico di Boursault, prodotto fra il 1661 e 1701, conserva i segni di mutazioni estetiche che hanno condotto al teatro della « fine del regno » e ad un rinnovo della scrittura drammaturgica. Delle prime commedie e farse alle sue commedie moralizzanti, Boursault usa diverse strategie sociali e letterarie. Questa tesi studia la sociabilità dell' autore ed analizza il suo teatro comico, dando ascolto alle condizioni di rappresentazione e alla ricezione del pubblico. Volendo misurare l'apporto di Boursault alla commedia e al comico del diciassettesimo secolo, la tesi rivela che il passaggio alla « fine del regno » impone all'autore un cambiamento di strategia. Tra il 1660 e il 1700, egli passa da una strategia di "cursus" a una strategia di "successo", che scommette sull' innovazione e l'originalità. L'autore esplora così il limite di un genere a cui partecipa egli stesso a ridefinire sul piano della struttura, delle tematiche, dei personaggi e del comico. L'esame del passaggio dalla farsa classica alla commedia moralizzante, quello del comico al burlesco al riso "jaune" del diciottesimo secolo mette Boursault nella posizione di uno scrittore di transizione : transizione tra l'estetica classica e l'estetica della « fine del regno », ma anche passaggio dalla poetica classica di « fine del regno » a quella dell' Illuminismo.

Keywords : drammaturgia classica, teatro della fine del regno, Edme Boursault, transizione estetica, scrittore comico, commedia moralizzante

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	xi
RIASSUNTO	xiii
<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	xv
INTRODUCTION	1
PARTIE 1 : RÉSEAUX DE SOCIABILITÉ	175
CHAPITRE I : BOURSAULT ET LES SALONS LITTÉRAIRES PARISIENS	27
LA COMTESSE DE BREGY	31
MADAME DESHOULIERES.....	35
MESDEMOISELLES MANCINI.....	38
FRANÇOISE PASCAL.....	38
MADAME DE LA SUZE, MADELEINE DE SCUDERY ET MADAME DE VILLEDIEU	45
MADAME TALLEMANT	47
BOURSAULT, AUTEUR GALANT.....	48
CHAPITRE II : BOURSAULT, AUTEURS ET GENS DE MÉTIER	49
DES BARREAUX.....	50
LE CERCLE DE COSTAR	52
FRANÇOIS CHARPENTIER.....	54
MENAGE, FLECHIER, PELLISSON.....	56
LES TALLEMANT	59
LES ALCOVISTES DU SALON DE LA COMTESSE DE BREGY	60
LE CERCLE DES FRERES CORNEILLE	63
SEGRAIS	65
QUINAULT, BOYER ET GILBERT	66
FURETIERE, BOSSUET, LA FONTAINE	70
LA SOCIETE DU TEMPLE.....	73

MARIE-ANNE BARBIER.....	74
LES CONFLITS AVEC MOLIERE, BOILEAU ET RACINE	76
LES GENS DE METIER	88
LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES.....	90
BOURSAULT ET LA SOCIABILITE LITTERAIRE	91
CHAPITRE III : CLIENTÉLISME ET MÉCÉNAT	95
L'ÉPITRE DEDICATOIRE.....	96
LES DEDICATAIRES DE BOURSAULT.....	100
AU SERVICE DE LA DUCHESSE D'ANGOULEME.....	103
AUTOUR DES CONDE.....	105
AUTOUR DES GAZETTES ET DES LETTRES REMUNEREES	111
LE DUC DE SAINT-AIGNAN.....	116
LE DUC D'AUMONT	117
MALEBRANCHE	119
AUTRES MECENES DE BOURSAULT	119
BOURSAULT ET LE RENDEZ-VOUS MANQUE AVEC LE SUCCES	121
PARTIE 2 : DE LA COMÉDIE CLASSIQUE À LA COMÉDIE FIN	
DE RÈGNE	129
À PROPOS DU THEATRE FIN DE REGNE	133
CHAPITRE IV : STRUCTURE ET THÉMATIQUES DES COMÉDIES	137
STRUCTURE ET ASPECTS FORMELS DES COMEDIES.....	137
LA THEMATIQUE DES COMEDIES	155
Le mariage.....	155
Autres thématiques.....	163
CONVENTIONS CLASSIQUES ET HESITATIONS FIN DE REGNE.....	190
CHAPITRE V : LES PERSONNAGES	193
MUTATION ET DISPARITION DE CERTAINS TYPES	196
Les amoureux ou <i>innamorosi</i>	196
L'auteur	198
Le barbon	201
Les précieuses, courtisans et beaux esprits.....	203
Les serviteurs	206
APPARITION DE NOUVEAUX PERSONNAGES.....	211
Financiers et gens de chicane.....	211

Les enfants	214
La veuve	216
Le philosophe et l'athée	218
Le roi	225
DU PERSONNAGE ARTIFICIEL AU PHILOSOPHE ECLAIRE.....	226
CHAPITRE VI : LE COMIQUE	231
LE BURLESQUE.....	233
LA SATIRE	246
L'INTERTEXTUALITE ET L'INTRATEXTUALITE.....	258
Du roman à la scène	259
Du périodique à la scène	261
Du traité à la scène	264
De la fable à la scène	266
De la lettre à la scène.....	274
VERS UN COMIQUE D'ACTUALITE	278
CHAPITRE VII : REPRÉSENTATIONS ET RÉCEPTION.....	281
LES PREMIERES COMEDIES (1661-1669).....	282
LES ŒUVRES PARALLELES (1665-1679).....	290
LES DERNIERES COMEDIES (1683-1702)	295
<i>Marie Stuard et La Comédie sans Titre</i> (1683).....	296
<i>Les Fables d'Esopé</i> (1690) et <i>La Critique des Fables d'Esopé</i> (1691)	304
<i>Phaëton</i> (1691)	314
<i>Les Mots à la Mode</i> (1694).....	319
<i>Esopé à la Cour</i> (1701).....	320
DU COMIQUE AU SERIEUX.....	329
CONCLUSION.....	333
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	345
1- TEXTES D'ANCIEN REGIME	345
2- REFERENCES.....	358
3- OUVRAGES DE REFERENCES ET SITES INTERNET.....	376

INTRODUCTION

L'intérêt de la critique pour la comédie du XVII^e siècle, et plus spécifiquement pour la comédie classique, ne s'est jamais démenti. Des auteurs tels que Corneille ou Molière ont été érigés en modèles, et leurs textes sont considérés comme les chefs-d'œuvre d'une littérature à son apogée. Nous dirons, à l'instar d'Alain Viala, qu'« il s'est formé un mythe du Grand Siècle, qui en fait un âge d'or ; si bien que la perspective historique s'en trouve déformée : à côté de quelques œuvres très connues et sans cesse réinterprétées, d'autres le sont peu ou pas du tout ; de même, à côté de faits bien établis, beaucoup d'autres demeurent ignorés¹. » Or, entre la mort de Molière et l'*avènement* de Marivaux, de nouvelles pratiques théâtrales se mettent en place. Nous employons ici le mot *avènement* à dessein, dans la mesure où l'histoire littéraire a longtemps tenu le théâtre de Marivaux (et de Beaumarchais) comme surgi du néant, en rupture avec l'esthétique qui l'avait précédée. François Moureau, dans sa thèse sur Dufresny (1657-1724) en 1979, constate d'ailleurs que « dans beaucoup d'esprits, le théâtre français n'a rien produit qui vaille vraiment la peine d'être signalé de la mort de Molière à l'entrée des personnages de Marivaux² ». C'est là le prix à payer lorsqu'on élève des auteurs au rang d'icônes ou une période en âge d'or. La comédie classique est ainsi préservée sous une cloche de verre, conçue comme en rupture avec ce qui précède et ce qui suit. Elle est définie, le plus souvent, par opposition à l'esthétique baroque, et s'éteint à la mort de Molière. Ne lui survit qu'un théâtre corrompu, incapable de se relever de la perte d'un dramaturge irremplaçable. Cette lecture est pour le moins biaisée. La comédie classique doit plutôt être envisagée dans une perspective linéaire, celle d'une tradition théâtrale qui évolue notamment en fonction des paramètres politiques, sociaux, économiques et institutionnels. Guy Spielmann, dans *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, affirme ainsi :

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1985, p. 8.

² François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)* cité dans Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 173.

Alors que le théâtre dit classique s'était développé dans un contexte économique et politique globalement favorable, celui de la Fin de règne dut faire face à des difficultés financières de toutes sortes, et surtout répondre à un changement radical dans la conception du spectacle ; cette constatation à elle seule suffit à invalider la croyance fort répandue que le second représente une dégénérescence du premier³.

Ce théâtre dégénéré n'avait pas, jusqu'à récemment, de dénominateur propre, sinon celui de « post-classique », un terme qui sous-entend qu'il ne peut se définir que dans son rapport à l'autre. Les travaux de Christian Biet et Guy Spielmann au cours des vingt dernières années ont permis d'imposer une terminologie plus propre à une esthétique qui possède des caractéristiques spécifiques, celui de théâtre « fin de règne » :

Le chercheur s'aventurant dans la *terra quasi incognita* d'une époque, d'un genre, d'une œuvre, d'un auteur ignorés ou négligés par l'histoire et la critique, fait toujours bien d'expliquer sa démarche, ne serait-ce que pour justifier l'attention portée à un objet que ses prédécesseurs avaient cru devoir abandonner à l'oubli. [...] Affirmer qu'il faut s'intéresser aux spectacles entre 1673 et 1715 environ, exige au préalable de conférer à cette époque une existence, une identité qu'elle n'a pas encore vraiment. L'absence même de nom en propre (qu'a voulu pallier le néologisme anodin de « fin de règne ») trahit le refus longtemps unanime de considérer cette tranche chronologique comme objet de connaissance en soi⁴.

L'esthétique dite fin de règne se développe plus ou moins entre 1673 et 1715 et demeure, encore à l'heure actuelle, largement méconnue. Force est d'avouer qu'à l'exception de quelques critiques, rares sont ceux qui s'intéressent à cette période ingrate de la littérature. On connaît bien sûr les travaux de François Moureau sur le théâtre de Dufresny⁵, figure emblématique d'une époque où se chevauchent l'esthétique fin de règne et celle des Lumières :

Le théâtre de Dufresny est typique d'une époque de transition, sa variété même en fait le plus grand défaut. Dancourt et Regnard sont encore largement tributaires de l'esthétique classique ; Destouches est un homme du XVIII^e siècle. Dufresny participe de tout cela à la fois : condamné à déplaire à un public mûr, il devait sembler à des spectateurs plus juvéniles le représentant d'un art dramatique vieilli que le prestige de la troupe de Molière ne protégeait plus⁶.

³ Guy Spielmann, *Le jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 106.

⁴ Guy Spielmann, *Le jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 11.

⁵ François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

⁶ François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, ouvr. cité, p. 268.

On doit en outre à Moureau plusieurs travaux sur la comédie fin de règne, dont un ouvrage intitulé *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*⁷, qui porte sur le théâtre italien à Paris.

Spielmann a quant à lui tenté dans son œuvre de circonscrire cette période relativement oubliée de l'histoire littéraire. Se détachant d'une approche traditionnelle trop strictement littéraire du théâtre, il a cherché à montrer que « la spécificité de la [période] Fin de règne en matière de théâtre se fonde avant tout sur la modification profonde des conditions de la représentation, dont les changements dans l'"écriture" des pièces (leur structuration non-narrative, les personnages stéréotypés, l'utilisation de la musique et des effets spéciaux) sont le résultat logique⁸ ». On lui doit notamment d'avoir adopté une approche de la comédie fin de règne en regard du contexte de production théâtrale : conditions de représentation, financement des troupes, décors, public, etc.⁹ Ce faisant, il a pu constater la complexité et la richesse d'un genre qui appartient à deux sphères distinctes, littérature et spectacle.

Cette perspective n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle de Christian Biet, auteur de plusieurs ouvrages et articles sur la dramaturgie classique et fin de règne. Ses contributions sur le théâtre fin de règne couvrent plusieurs axes de recherche : Biet s'intéresse aux personnages marginaux qui envahissent peu à peu la comédie, les cadets, les veuves, les petits-maîtres, les financiers. Il questionne aussi ce nouveau rapport à l'argent qui s'invite dans les textes, ainsi que les liens que cette littérature entretient avec le droit¹⁰.

⁷ François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Âge classique », 1992.

⁸ Guy Spielmann, *Le jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 133 et 134.

⁹ Outre les ouvrages déjà cités, Spielmann est aussi l'auteur de plusieurs articles sur le sujet, dont « Une si brève harmonie : la polyphonie des arts sur la scène comique, 1680-1715 » (Guy Spielmann, « Une si brève harmonie : la polyphonie des arts sur la scène comique, 1680-1715 », dans Claire Carlin (dir.), *Les Muses sœurs*, Tübingen, Gunter Narr, 1998).

¹⁰ Voir Christian Biet, « De la veuve joyeuse à l'individu autonome » (*XVII^e siècle*, n° 187, mars 1995, p. 307 à 330) ; « La Veuve et l'idéal du mari absolu : Célime et Alceste » (*Cahiers du Dix-Septième: an Interdisciplinary Journal*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 215 à 226) ; *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi* (Paris, Honoré Champion, 2002) ; « Judicial fiction and literary fiction. The Example of the *Factum* » (*Law and Literature*, n° 3, 2008, p. 403 à 422.)

Plus récemment encore, Biet s'est intéressé à la double fonction esthétique et sociale de la représentation théâtrale, s'efforçant de dresser un portrait aussi réaliste que possible de cet événement que constitue le spectacle au XVII^e siècle :

Le théâtre est un objet formellement et socialement hétérogène, pris dans un espace hétéronome et hétérodoxe. C'est, on l'a dit, à proprement parler, une hétérotopie, un « espace autre » qui dit simultanément l'ailleurs (ou l'autrefois) et le présent dans un dispositif expérimental qui vise l'imagination et l'entendement des spectateurs à l'intérieur d'un lieu où se réunit une assemblée¹¹.

Selon Biet, le théâtre, quel que soit l'époque, doit donc être appréhendé à la fois comme un phénomène littéraire, artistique, social, politique et économique. Ainsi, le critique rappelle que « le théâtre n'est pas à aborder en termes d'autonomie de l'œuvre d'art, même lorsqu'il aspire à l'être, parce qu'il est composé de corps vivants et sociaux qui amènent avec eux, le temps de la séance, ce monde dans lequel, ou face auquel, il s'agit de prendre parti ou auquel il est nécessaire et urgent de poser des questions difficiles, ne serait-ce que pour passer un bon moment¹² ». Il s'agit, en somme, d'une forme d'expression complexe qui fait interagir l'auteur, l'acteur, le spectateur, mais aussi tous ceux qui travaillent au spectacle (machiniste, costumier, etc.), et qui bascule sans cesse du monde réel au monde représenté, du texte littéraire au jeu des acteurs, du personnage à la personne. À l'éphémère du spectacle s'oppose la pérennité du texte, et ces deux instances complémentaires mais en même temps très distinctes complexifient sensiblement l'étude de la réception d'une œuvre théâtrale.

C'est que l'esthétique fin de règne repense cette dynamique entre texte littéraire et représentation théâtrale. L'institutionnalisation du théâtre avec la création de la Comédie-Française, l'influence décroissante des salons littéraires et des académies ainsi que le recul du mécénat sont des facteurs qui mettent à mal la conception littéraire du théâtre. Si l'on ajoute à cela les exigences d'un public de plus en plus avide de nouveautés, on arrive

¹¹ Christian Biet, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », Sylvaine Guyot et Tom Conley (dir.), dossier de revue : « L'œil classique », *Littératures classiques*, n° 82, 2013, [en ligne] : <http://www.cairn.info.proxy.uqar.ca/revue-litteratures-classiques-2013-3-page-79.htm>, p. consultée le 12 juin 2014.

¹² Christian Biet, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », art. cité, [en ligne] : <http://www.cairn.info.proxy.uqar.ca/revue-litteratures-classiques-2013-3-page-79.htm>, p. consultée le 12 juin 2014.

rapidement à une écriture théâtrale qui se conçoit de moins en moins comme un acte littéraire et davantage comme une écriture du spectacle.

On ne saurait sous-estimer la pertinence de ces contributions dans le champ d'étude de la comédie fin de règne. La critique, toutefois, s'est avant tout intéressée aux dramaturges qui pratiquent à partir de 1680. C'est que Dancourt, Baron, Lesage, Regnard et Dufresny apparaissent beaucoup plus avant-gardistes que Donneau de Visé, Thomas Corneille ou Boursault, qui chevauchent deux tendances esthétiques et que Spielmann range parmi les écrivains « moins connus, sinon moins intéressants ».

Notre enquête s'inscrit dans la continuité de ces recherches, quoiqu'un peu en amont, puisqu'elle cherche d'abord à comprendre comment s'est effectuée la transition entre la comédie classique et fin de règne. C'est sous cet angle que le parcours d'Edme Boursault (1638-1701) nous a semblé digne d'intérêt. Auteur polygraphe et dramaturge comique, sa carrière et sa production littéraire laissent présager un cheminement *a priori* sans surprise. En marge de l'Histoire, plutôt méconnu, Boursault n'est ni exceptionnel, ni médiocre, et jouit même à une époque d'un certain succès. Certes, il faut convenir que nul n'a jamais vu dans la pratique de Boursault une esthétique représentative de la fin de règne, et ses pièces écrites après 1680 offrent, de prime abord, peu de ressemblances avec le *Chevalier à la mode* (Dancourt, 1687), le *Légataire universel* (Regnard, 1708) ou le *Turcaret* (Lesage, 1709), trois comédies auxquelles on a souvent recours pour définir l'esthétique fin de règne. Ni tout à fait classique, ni tout à fait fin de règne, Boursault semble se situer quelque part en marge, sans être rattaché formellement à une esthétique définie. C'est justement cette plasticité et ce caractère indéterminé, voire hésitant, de l'écriture de Boursault qui nous paraissent prometteurs. Plus concrètement, notre thèse cherchera à évaluer l'apport de Boursault à la comédie et au comique des XVII^e et XVIII^e siècles.

À l'instar de Thomas Corneille et de Donneau de Visé qu'il fréquente, Boursault s'adonne à différents genres littéraires : comédie, pastorale, tragédie, épistolarité, écrits journalistiques, nouvelle, ouvrage didactique, poésie (de circonstance ou religieuse), fable. Sa carrière d'écrivain, qui débute en 1661, semble ralentir entre 1671 et 1683, période au

cours de laquelle il n'écrit que très peu et réside hors de Paris. Son parcours se scinde ainsi, logiquement, en deux segments distincts, soit 1661-1671 et 1683-1701. Ce découpage chronologique, cohérent avec la pratique de l'écrivain, a aussi l'avantage de s'aligner sur les cadres temporels de l'histoire littéraire traditionnelle (qu'on explique souvent par les changements majeurs survenus dans la société littéraire après 1680 : la mort de Molière, de Corneille et le retrait de Racine). L'exemple de Boursault est d'autant plus pertinent que l'auteur s'obstine dans la voie du théâtre littéraire alors que d'autres choisiront de réorienter leur carrière, comme Donneau de Visé et Thomas Corneille, qui s'investissent plutôt du côté de la rédaction du *Mercure galant* à partir de la décennie 1680¹³.

Au début de sa carrière, Boursault est un contemporain de Molière qui pratique plusieurs genres littéraires, notamment la comédie. Ses comédies s'inspirent de canevas à succès italiens et espagnols (*Le Mort-vivant*, *Le Jaloux endormy*, *Le Médecin volant*¹⁴), ou adoptent une posture plus satirique dans le cadre de querelles littéraires (*Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, 1663 ; *La Satire des Satires*, 1669¹⁵). L'écrivain travaille alors comme secrétaire de la duchesse d'Angoulême, fréquente assidûment les salons littéraires et s'exerce à différents genres. Ce parcours laisse à penser que sa carrière s'inscrit dans le cadre d'une véritable *stratégie*¹⁶.

En 1683, la tragédie *Marie Stuard* et *La Comédie sans Titre*¹⁷ sont représentées sur les planches de la Comédie-Française. L'auteur fait ensuite paraître la comédie moralisante

¹³ Les deux auteurs collaborent étroitement à partir de la décennie 1680. Ils produisent encore quelques pièces, mais c'est l'écriture journalistique qui leur assure un revenu.

¹⁴ Edme Boursault, *Le Mort vivant. Comédie. Dediée à Monseigneur le duc de Guise. Représentée par les Comediens du Roy*, Paris, Nicolas Pepingué, 1662 ; *Le Jaloux endormy. Représentée sur le Theatre Royal du Marais*, Paris, Estienne Loyson, 1662 et *Le Médecin volant. Comédie*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665.

¹⁵ Edme Boursault, *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des femmes. Comédie. Representée sur le Théâtre Royal de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Estienne Loyson, 1663 ; *La Satire des Satires. Comédie*, Paris, Jean Ribou, 1669.

¹⁶ J'en appelle ici au sens actualisé et défini par Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain*.

¹⁷ Edme Boursault, *Marie Stuard, reine d'Écosse. Tragédie*, Paris, Jean Guignard, 1691 ; Raymond Poisson, *La Comédie sans Titre*, Paris, Thomas Guillain, 1685. Même si la comédie porte le titre initial de *Mercure galant*, nous privilégierons l'intitulé *La Comédie sans Titre* pour éviter toute confusion avec le périodique de Donneau de Visé.

des *Fables d'Esopé*¹⁸, qui intègre pour la première fois les fables au théâtre. *Phaëton*¹⁹, pièce à machines, portée sur les planches à la fin de 1691, est suivi en 1694 d'une petite comédie, *Les Mots à la Mode*²⁰, ainsi que d'un recueil de lettres intitulé *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*²¹. La dernière comédie de Boursault, *Esopé à la Cour*²², paraît quant à elle sur les planches trois mois après la mort de l'auteur, en décembre 1701.

Reste que la critique des XX^e et XXI^e siècles s'est fort peu intéressé à la figure de Boursault. Les dix-septiémistes spécialisés dans l'étude du théâtre classique l'évoquent dans le cadre des querelles littéraires qui l'opposent à Molière et Boileau²³, sans lesquelles il n'aurait vraisemblablement pas d'existence propre. C'est aussi le constat de Michail G. Paulson qui, dans *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century* (1980), affirme que « les références à Boursault se font surtout dans le contexte théâtral de Molière et des controverses qui l'entourèrent²⁴ ». L'insistance de la critique à revenir sur ces épisodes a eu pour effet d'exagérer leur importance dans une carrière qui, rappelons-le, s'étale sur près de 40 ans. Ces conflits ouverts qu'il eut avec deux des écrivains phares du XVII^e siècle semblent avoir suffi à lui aliéner à jamais toute la critique moliéresque.

¹⁸ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé*, Paris, Théodore Girard, 1690. Dans la thèse, nous nous référerons le plus souvent à l'édition critique de Terence Allott. (Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, édition critique préparée par Terence Allott, Exeter, University of Exeter, coll. « Textes littéraires », 1988.)

¹⁹ Edme Boursault, *Phaëton. Comédie en vers libres*, Paris, Jean Guignard, 1694.

²⁰ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode. Petite comédie augmentée de quantité de vers qui n'ont pas été dits sur le Théâtre*, Paris, Jean Guignard, 1694.

²¹ Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*, Paris, chez la veuve de Théodore Girard, 1697. La deuxième édition augmentée paraît deux ans plus tard, en deux tomes. C'est cette édition, plus complète et publiée du vivant de l'auteur, qui sera exploitée dans la thèse.

²² Edme Boursault, *Esopé à la Cour. Comédie héroïque*, Paris, Veuve de Clément Gasse, 1702.

²³ Voir par exemple Georges Mongredien (éd.), *La querelle de L'École des femmes*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes modernes », 1971, 2 tomes.

²⁴ Traduction libre de « Most reference to him are generally in the context of Molière's theatre and its controversies ». (Michail G. Paulson, *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980, p. 36).

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la critique pour Boursault – nonobstant ses relations polémiques avec Molière et Boileau s'entend – est relativement récent. Ce sont surtout les œuvres de la seconde moitié de sa carrière qui ont été au cœur de ces travaux. Ainsi, Elizabeth A. Marlow dans « *Le Mercure galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière » (1982) conclut que « l'influence de Boursault sur la production théâtrale de ses contemporains ne devrait [...] pas être ignorée et [qu']il convient de lui donner la place qui lui revient dans l'orientation et le développement de la comédie après Molière²⁵ ». Michail G. Paulson et Jane Conroy, dans leur ouvrage respectif²⁶, ont travaillé sur *Marie Stuard* (1683), alors que Terence Allott a préparé l'édition critique des *Fables d'Esopé* (1988) et que Jean-Claude Brunon s'est attardé sur les fables de Boursault²⁷. Quant à Virginia Scott, elle s'est penchée sur la pièce de *Phaëton* dans « The Fall of Phaëton : the Son of the Sun God in the Theatre of the Sun King »²⁸. En dehors de ces quelques contributions, seuls les recueils de lettres de Boursault semblent avoir suscité un vif intérêt depuis quelques années²⁹ : Bernard Bray a notamment travaillé sur les recueils épistolaires de Boursault³⁰, tout comme Campanini Catani³¹, Kuizenga³² et quelques autres³³. Les

²⁵ Elisabeth A. Marlow, « *Le Mercure galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle, vol. 9, n° 16, 1982, p. 226.

²⁶ Michail G. Paulson, *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980 et Jane Conroy, « De Regneault à Boursault », *Terres tragiques: l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, préface de Jacques Truchet, Tübingen, Narr, coll. « Biblio », 1999.

²⁷ Jean-Claude Brunon, « Les fables d'Esopé (1690). Edme Boursault », dans Marc Vuillermoz (dir.), *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 324 à 328 ; « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Esopé* de Boursault et *L'Esopé* de Le Noble », dans Michel Bideaux et al. (dir.), *Fables et fabulistes. Variations autour de La Fontaine*, Montpellier, Éditions interuniversitaires, 1992, p. 149 à 170.

²⁸ Virginia Scott, « The Fall of Phaëton : the Son of the Sun God in the Theatre of the Sun King », *French Studies*, vol. XLVIII, n° 2, 1994, p. 143 à 154.

²⁹ Le constat s'impose devant la masse d'articles critiques dont les deux recueils font l'objet.

³⁰ Bernard Bray, « Treize propos sur la lettre d'amour », dans U. Döring et al., *Ouverture et dialogue, Mélanges Wolfgang Leiner*, Tübingen, G. Narr, 1988, p. 619 à 637 ; « Espaces épistolaires », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 133 à 151 ; Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », dans Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007, p. 373 à 386.

³¹ Magda Campanini Catani, « L'autorappresentazione della scrittura nelle *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* de Boursault », *Annali di Ca'Foscari*, vol. 40, n° 1-2, 2001, p. 43 à 55 ; « L'élaboration de la stratégie romanesque dans les *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* de Boursault », *Confronto Letterario*, vol. 18, n° 35, 2001, p. 71 à 85.

³² Donna Kuizenga, « Writing in Drag : Strategic Rewriting in the early Epistolary Novel », dans David Lee Rubin (dir.), *Strategic Rewriting*, Charlottesville, Rookwood, coll. « EMF », 2002, p. 149 à 172 ; « Les ruses du roman épistolaire sous l'Ancien Régime », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000, p. 197 à 210.

*Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*³⁴, les *Lettres à Monseigneur de Langres*³⁵ et les *Lettres à Babet*³⁶ ont d'ailleurs donné lieu à des éditions critiques récentes.

Ces travaux, parmi lesquels ne figure d'ailleurs aucune monographie sur Boursault³⁷, n'ont toutefois pas suffi à renverser les préjugés véhiculés à l'égard de l'auteur par la tradition littéraire. Le *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII^e siècle*, qui consacre un article à Boursault, juge ainsi les premières comédies « très médiocres³⁸ », et les pièces d'Ésope, « fastidieuses et prédicantes ne supportant plus la lecture aujourd'hui³⁹ ». Les seules comédies qui « méritent de survivre » aux dires des auteurs de l'article sont *La Comédie sans Titre* et *Les Mots à la Mode*. Et tout en reconnaissant le mérite littéraire des *Lettres de Babet*, ces auteurs concluent leur article en disant de Boursault qu'il est un « nouvelliste d'un incontestable talent, [un] auteur dramatique de second ordre [et que] son

³³ Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire. Étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1982, p. 66 à 72 ; Elizabeth C. Goldsmith, « Exclusive » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 143 à 169 ; Graca Abreu, « La représentation de l'amour dans les *Lettres de Babet*. Préciosité et jeux de théâtre », dans *Ariane*, n° 7, 1989, p. 49 à 62 ; Isabelle Landy-Houillon, « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Christine Planté (dir.) *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 1998, p. 83 à 96 ; Annik Doquire Kerszberg, « Séduction entre cœur et raison : *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* par Edme Boursault », dans David Wetsel et Frederic Canovas (dir.), *La spiritualité, l'épistolaire, le merveilleux au Grand Siècle : Actes du 33^e Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », 2003, p. 159 à 168 ; Annie Cointre, « Love and excess : La traduction des *Treize lettres amoureuses d'une dame à un chevalier* d'Edme Boursault par Eliza Haywood », dans Annie Cointre, Florence Lautel-Ribstein et Annie Ravara (dir.), *La traduction du discours amoureux 1660-1830*, Metz, Centre d'Études de la Traduction, 2006, p. 51 à 63.

³⁴ Edme Boursault, *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, édition préfacée, établie et annotée par Bernard Bray, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1994.

³⁵ Edme Boursault, *Lettres à monseigneur de Langres*, Rennes, Ennoia, 2004.

³⁶ Ces lettres, probablement authentiques, sont éparpillées dans l'ensemble du recueil de la première édition des *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1669). Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon les ont publiées avec d'autres romans épistolaires. (Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon (dir.), *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.)

³⁷ Certes, deux thèses sur Boursault ont été réalisées depuis 1970, mais outre le fait qu'elles n'ont jamais été publiées, elles poursuivent un objectif très différent du nôtre, et reconduisent plusieurs inexactitudes véhiculées par la tradition littéraire. (René Michel Piette, *Les comédies de Boursault*, Thèse rédigée à l'Université de Californie, Los Angeles, 1971 et Francesca Borcello, *La dramaturgie d'Edme Boursault*, thèse préparée à l'Université Paris IV la Sorbonne, 1991.)

³⁸ Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle* [1951], Paris, Fayard / Livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui / La Pochothèque », 2001, p. 207.

³⁹ Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », art. cité, p. 208.

œuvre garde surtout un intérêt documentaire et vaut comme témoignage sur les mœurs du siècle⁴⁰. »

La recherche que nous proposons, si elle ne procède pas d'une démarche de réhabilitation, risque certainement de revisiter cette construction de l'histoire littéraire. En étudiant les indices de transition esthétique chez Boursault, nous nous attacherons donc forcément à des trajectoires, celle d'un écrivain d'abord et, à travers lui, celle de la comédie. L'analyse tiendra compte de différents facteurs. Notre démarche, qui s'inscrit clairement dans le sillage de l'histoire littéraire, prendra en considération l'évolution de l'esthétique de Boursault en fonction de l'évolution du contexte de production des œuvres. Nous nous pencherons notamment sur les cercles qu'il fréquente, les conditions de représentation et la réception du public, facteurs qui ont tous pu influencer sur son parcours.

Nous nous attacherons, dans une première partie, à examiner la trajectoire sociale du dramaturge, en nous attardant à sa vie mondaine et aux appuis dont il dispose, convaincue, comme l'est Viala, que la compréhension de l'imaginaire d'un auteur passe par « la construction d'une image de lui au sein de l'espace littéraire, et [celle de] son esthétique, [par] la forme qu'il donne à cette image⁴¹. » Il convient donc d'observer la manière dont l'auteur évolue dans le contexte littéraire, social et politique de la France du XVII^e siècle, et de comprendre en quoi ces facteurs ont pu avoir des répercussions sur sa pratique dramaturgique. Quels salons visite-t-il ? Quelles relations entretient-il avec ses pairs et, bien sûr, qui sont ses mécènes ? Pour répondre à ces questions, toutes les œuvres de Boursault seront mises à contribution, la principale raison étant que l'ensemble de ses publications participent à inscrire l'auteur dans le champ littéraire de son époque. Ces textes, qui peuvent mettre en lumière certains aspects de la pratique comique et du parcours de Boursault, complètent, éclairent, contredisent même parfois la réception des comédies du dramaturge. Sur les traces d'Alain Viala et de Delphine Denis, mais aussi d'autres sociologues de la littérature, nous tenterons de faire le point sur le parcours social de Boursault et de comprendre en quoi les transformations institutionnelles ont pu ou non

⁴⁰ Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », art. cité, p. 208.

⁴¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 10.

avoir des répercussions sur sa stratégie sociale et, à terme, sur sa production dramaturgique. Ces questions seront au cœur des trois premiers chapitres.

La seconde partie, consacrée à l'analyse des comédies, se subdivisera en quatre chapitres. Il s'agira d'abord de mettre en lumière les caractéristiques immanentes de la dramaturgie de Boursault, avant de nous pencher sur l'étude de la réception théâtrale et littéraire. Dans un premier temps, nous examinerons le corpus comique de l'auteur en nous appuyant sur les éléments d'analyse qu'ont fait ressortir les travaux de Forestier⁴², de Dandrey⁴³, de Guardia⁴⁴, de Conesa⁴⁵ et de Sternberg⁴⁶ sur la comédie classique, et ceux de Moureau, de Spielmann et de Biet sur la dramaturgie fin de règne. Le chapitre IV observera l'évolution de la structure, ainsi que l'apparition ou la disparition de thématiques ; le cinquième s'intéressera aux mutations qui surviennent chez les personnages de comédie et le sixième portera sur l'analyse du comique. Cette étude permettra, d'une part, de mesurer l'écart entre les premières et les dernières comédies de Boursault, mais aussi de comprendre où se situe le dramaturge par rapport aux productions contemporaines. Enfin, parce que nous croyons, à l'instar de Biet et Spielmann, que le théâtre doit aussi être envisagé dans sa matérialité, notre dernier chapitre s'attardera sur les représentations et la réception des œuvres. Ce chapitre de clôture s'appuiera sur les contributions précieuses de Biet, Spielmann et Ravel, qui ont étudié les conditions de représentation des spectacles, la composition et le rôle du public fin de règne. Notre approche consiste à examiner les paratextes⁴⁷ (péritexte⁴⁸ et épitexte⁴⁹), les ouvrages sur le théâtre du Marais⁵⁰, les registres

⁴² Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988 ; *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres », 2005 ; « Structure de la comédie française » dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1996, p. 243 à 257.

⁴³ Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

⁴⁴ Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.

⁴⁵ Gabriel Conesa et Véronique Sternberg-Greiner (dir.), dossier de revue : « Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, n° 58, printemps 2006 ; Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, ouvr. cité ; *La comédie de l'âge classique*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

⁴⁶ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003 ; « Espaces et comédie au XVII^e siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 201 à 215 ; *La poétique de la comédie*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Campus Lettres », 1999.

⁴⁷ Comme le notait Spielmann, « Boursault [...] aimait bien analyser ses propres œuvres et justifier des choix esthétiques dont l'audace lui paraissait délicieusement dangereuse (voir sa préface à *Ésope*). » (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 291).

de la Comédie-Française, ceux de la Grange ou de Lancaster⁵¹, ainsi que les Feuilles d'Assemblée de la Comédie-Française⁵². Ces données, très factuelles, seront des indices plus objectifs quant au succès ou à l'insuccès des pièces de Boursault lors de leur mise en scène⁵³. Elles devraient permettre, jusqu'à un certain point, de prendre la mesure de l'apport du public dans l'esthétique de Boursault. Plusieurs travaux, notamment ceux d'Eve-Marie Rollinat-Levasseur⁵⁴, d'Hélène Merlin-Kajman⁵⁵, de Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün⁵⁶ ont montré le rôle majeur joué par les premières instances de réception (comédiens et les spectateurs du XVII^e siècle) dans l'écriture d'une pièce. Cette étude des réceptions (théâtrales et littéraires) devrait mettre en lumière l'accueil réservé à certaines comédies plus avant-gardistes ou, au contraire, plus convenues.

Au terme de l'analyse, nous devrions être plus à même de comprendre comment se sont développés le comique et la comédie entre 1661 et 1701, mais aussi la manière dont pouvait se construire une carrière littéraire chez les écrivains de la seconde moitié du XVII^e siècle.

⁴⁸ Nous reprenons ici la définition du périphrase que donne Gérard Genette dans *Seuil*, et qui consiste en un « message matérialisé » ayant un emplacement « que l'on peut situer par rapport au texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface. » (Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1987, p. 10 et 11). Chez Boursault, il inclut les avis au lecteur et les épîtres dédicatoires.

⁴⁹ Genette englobe dans cette définition « tous les messages, qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : [par exemple] sous le couvert d'une communication privée (correspondance, journaux intimes et autres) ». (Gérard Genette, ouvr. cité, p. 11.) Dans le cas de Boursault, il s'agit surtout de ses lettres, des critiques des périodiques de l'époque, d'autres œuvres contemporaines ou des mémorialistes.

⁵⁰ Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris 1673-1680. The account season by season*, Lampeter, Edmin Mellen Press, 2001 ; S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre du Marais. Le berceau de l'opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, Librairie Nizet, 1958, 2 tomes.

⁵¹ Henri Carrington Lancaster, *The Comedie Française 1680-1701. Plays, actors, spectators, finances*, Londres, Oxford University Press, 1941 et *Transaction of the American Philosophical Society. The Comédie-Française 1701-1774. Plays, actors, spectators, finances*, Philadelphie, American Philosophical Society, 1951.

⁵² Elles sont disponibles à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

⁵³ L'ensemble de ces registres concernent les représentations de la Comédie-Française qui se tinrent dans le dernier quart du siècle. Les données sont plus rares quant aux pièces de Boursault représentées dans les années de la décennie 1660. Je n'ai trouvé aucune mention de Boursault ou de ses pièces dans les *Nouvelles nouvelles* de Donneau de Visé ou dans la gazette de Loret.

⁵⁴ Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective », dans Giovanni Dotoli (dir.), « Théâtre et société au XVII^e siècle », *Studi di letteratura francese*, n° XXVI, 2001, p. 109.

⁵⁵ Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 2004.

⁵⁶ Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'entretemps, coll. « Champ théâtral ». 2008.

PARTIE 1

RÉSEAUX DE SOCIABILITÉ

Afin de prendre la mesure de l'apport de Boursault à la comédie du XVII^e siècle, une première étape consiste à appréhender la manière dont l'auteur s'inscrit dans le champ littéraire de son époque. Quels obstacles se dressent sur son parcours ? Qui sont ses alliés et ses ennemis ? Quels facteurs eurent des répercussions sur sa pratique littéraire et de quelle manière ? La réponse à ces questions devrait nous amener à réfléchir sur la relation qui s'établit entre Boursault et la société française du XVII^e siècle.

Alain Viala, dans *Naissance de l'écrivain*¹, élabore une hypothèse selon laquelle les auteurs du XVII^e siècle, par les choix (conscients ou non) qu'ils opèrent et qui influent sur leur parcours, empruntent différentes stratégies de carrière. L'auteur relève ainsi quatre stratégies qui sont chacune porteuses d'enjeux spécifiques et qui se distinguent à partir de critères précis tels que la participation aux académies ou aux salons, les choix génériques, l'adoption du système de clientélisme ou de mécénat et le(s) public(s) cible(s). Fondée en partie sur les travaux de Viala, notre propre démarche adopte une perspective à la fois sociologique et historique. C'est en étudiant le parcours de Boursault à la lumière des critères élaborés par Viala que nous parviendrons à répondre aux questions soulevées plus haut. D'un point de vue théorique, ces critères ont le mérite de permettre une analyse relativement objective du cheminement d'un auteur. Il convient toutefois de demeurer circonspect, car l'application stricte de ces critères n'est pas sans poser quelques problèmes lorsqu'il s'agit d'examiner un parcours d'auteur s'étalant sur près de quarante ans. Entre 1660 et 1701, années durant lesquelles Boursault écrit, l'influence des salons et des académies décroît, tandis que la pratique du clientélisme et du mécénat se raréfie². Jusqu'à

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1985.

² Les circonstances entourant le déclin de l'influence des salons et celui des pratiques du mécénat et du clientélisme sont présentées dans le premier chapitre de l'ouvrage de Guy Spielmann intitulé *Le Jeu de*

quel point pouvons-nous donc considérer la participation d'un écrivain aux institutions littéraires comme critère légitime et déterminant dans le choix d'une stratégie ? Dans le cas de Boursault, nous avons cru judicieux de remédier en partie à ce problème en combinant l'approche de Viala à la démarche qui prévaut dans *Le Parnasse galant* de Delphine Denis. Pour rendre compte d'une esthétique de la galanterie, Denis fait interagir deux stratégies, l'une horizontale et l'autre verticale. La première est « soucieuse de situer les uns par rapport aux autres, genres, auteurs, coteries ou lieux de pouvoirs ». Quant à la seconde, « l'enjeu est [...] de parvenir à un espace hiérarchisé qui puisse fonder en autorité cette incertaine catégorie littéraire [le galant]³. » Appliquée à la carrière de Boursault, une telle perspective consiste d'abord à comprendre les interactions entre l'auteur et les autres écrivains ou artistes (stratégie horizontale), puis à analyser les relations mécéniques de Boursault qui, grâce aux bénéfices qu'il en retire, lui permettent de s'inscrire dans une hiérarchie littéraire et sociale (stratégie verticale). Il s'agit en fait d'observer les relations sociales de l'écrivain et de les mettre en perspective avec sa production littéraire. Ce faisant, nous prêterons attention aux genres littéraires privilégiés et aux destinataires des épîtres dédicatoires. Les textes préfaciels des *Lettres nouvelles* de 1709 et du *Théâtre* de 1725 seront en outre fréquemment mis à contribution, car bien que contenant plusieurs inexactitudes, ces avertissements s'inscrivent dans une stratégie de mise en valeur de la figure de l'écrivain. Au terme de ce travail, nous devrions avoir une idée assez juste de la place qu'occupe Boursault au sein du champ littéraire et social de son époque. Cette étude devrait en outre permettre d'enrichir la lecture de son théâtre comique, dans la mesure où chacune des pièces sera située dans son contexte de production. Avant d'entamer l'étude du parcours de l'auteur, attardons-nous brièvement aux années qui précèdent son arrivée à Paris.

l'Ordre et du Chaos. Comédie et Pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 59 à 78.

³ Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2001, p. 20.

Boursault est un personnage complexe tant son caractère semble ambivalent et contradictoire. Il apparaît tour à tour opportuniste ou scrupuleux, arrogant ou humble, licencieux ou animé d'une foi profonde. L'histoire littéraire lui a prêté une candeur qui ne lui sied pas tout à fait. Un retour dans la contrée natale de l'auteur peut sembler hors de propos ou anecdotique, mais il se justifie assez dans la mesure où son arrivée dans la capitale constitue le point de départ de son « opportunisme social ». Peu d'éléments de l'enfance de Boursault sont connus, hormis quelques données factuelles. L'auteur est né à Mussy-l'Évêque, une ville de Champagne⁴ appartenant au diocèse de Langres, entre le 1^{er} et le 4 octobre 1638⁵. Boursault, dans ses lettres, prétend que son père est un homme d'armes : « [Ma Mère] n'est jamais sortie de son Païs ; [...] [mon Père], pour s'enrichir, fut long-tems Guerrier [et] rôda partout : et plus dans la Franche-Comté qu'ailleurs⁶. » Cette affirmation est remise en question par Lambert, car la présence de Nicolas Boursault à Mussy-l'Évêque est attestée par plusieurs documents officiels qui mentionnent les différentes fonctions qu'il occupe au sein de la ville⁷. Par ailleurs, les actes de baptême des neuf enfants de Nicolas Boursault ont été enregistrés à Mussy-l'Évêque⁸, ce qui tend à soutenir l'hypothèse selon laquelle la famille Boursault y vécut de nombreuses années.

⁴ La ville de Mussy-l'Évêque se situe près de la Bourgogne, ce qui a fait dire à plusieurs de ses biographes, tels que Mc Lennan, que Boursault parlait un patois bourguignon. (Mc Lennan, « Notice sur Boursault », *Répertoire du théâtre français*, Paris, Jules Didot l'Aîné, 1824, p. 1.)

⁵ Charles-Auguste Lambert, dans *Histoire de la ville Mussy-L'évêque*, copie l'acte de naissance de Boursault : « J....., octobre, 1638. Edme, fils d'honorable homme Nicolas Boursault, et de dame Anne Thierriat, sa femme. Fut parrain noble Mathurin de Villette, conseiller, procureur pour le Roi à Bar-sur-Aube ; et la marraine, dame Edmonde Pillot, femme de M. Jean Berbier, tous de cette paroisse de Saint Maclou, dudit Bar-sur-Aube. » (Charles-Auguste-Joseph Lambert, *Histoire de la ville Mussy-L'évêque*, s.l., Chaumont, 1878, p. 426.) Lambert précise que bien qu'aucune date ne figure dans l'acte, sa naissance est la première à être inscrite dans le registre d'octobre et que l'entrée suivante est celle du 4 octobre. Il en conclut que Boursault serait né entre le 1 et le 4 octobre 1638.

⁶ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque et Duc de Langres, Pair de France. Grande Lettre, où le Lecteur trouvera autant d'Epigrâmes que d'Articles », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Seconde édition, beaucoup plus ample que la première*, Paris, Theodore Girard et Nicolas Gosselin, 1700, t. 2, p. 283.

⁷ Des actes de l'État civil confirment qu'il fut greffier de l'élection au grenier à sel en 1633 (acte daté du 17 novembre 1633), praticien (8 novembre 1636), greffier de l'élection (20 mars 1639), notaire apostolique (31 octobre 1649), échevin (7 janvier 1651) et administrateur de l'hôpital (23 octobre 1664). (Charles-Auguste-Joseph Lambert, ouvr. cité, p. 427.)

⁸ Charles-Auguste-Joseph Lambert, ouvr. cité, p. 427.

L'« Avertissement » que l'on retrouve en tête de l'édition des lettres de Boursault (1709) affirme par ailleurs que le père était « un des premiers et des plus riches de sa Ville⁹. »

Nous ne connaissons presque rien de l'enfance et de l'éducation de Boursault. Dans une lettre qu'il écrit à Monseigneur de Langres, l'auteur mentionne avoir fréquenté l'« École » avec un certain Auberon¹⁰ lorsqu'ils étaient « jeunes Enfants »¹¹. À l'exception de ce détail presque anecdotique, l'auteur ne fera plus allusion à sa formation dans ses œuvres. L'« Avertissement » du *Théâtre* de Boursault publié en 1725 ne fournit pas davantage d'éclaircissements :

Son père, qui avoit passé sa jeunesse dans le Service, n'avoit pas pris dans les Troupes beaucoup de goût pour les belles Lettres ; et il ne se mettoit gueres en peine pour que son fils fût mieux élevé, et devint plus habile homme que lui : et quoiqu'il fut assez riche, il eût regretté un écu qu'il en eût coûté à ses plaisirs, pour donner à ses enfans une éducation qui eût suppléé au tort qu'il leur faisoit d'ailleurs, et au peu de biens qu'ils avoient à espérer de son dérangement de conduite¹².

N'ayant jamais entrepris d'études¹³, Boursault ignorait le latin, contrairement à la plupart des écrivains de l'époque¹⁴. L'auteur le confirme lui-même à de multiples reprises : le fait est mentionné dans une épître dédicatoire de Boursault (« Sans sçavoir ny Grec, ny Latin, / [...] Je puis même du Temps deffier le courroux; / Pour faire un Ouvrage durable / Il ne faut

⁹ « Avertissement », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, Paris, François Le Breton, 1709, t. 1, p. [A, v, r^o].

¹⁰ Lambert affirme effectivement avoir retrouvé une inscription datée de 1597 et une délibération de la ville de 1648 qui atteste la présence d'une famille Auberon à Mussy. (Charles-Auguste-Joseph Lambert, *Histoire de la ville Mussy-L'évêque*, s.l., Chaumont, 1878, p. 440.)

¹¹ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Évêque et duc de Langres, pair de France. Remarques et bons mots », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 210 et 211.

¹² « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault. Nouvelle édition, Revue, corrigée, et augmentée de plusieurs Pièces, qui n'ont point parues dans les précédentes*, Paris, François Le Breton, 1725, t. 1, p. [a v, v^o].

¹³ Des vers de Richelet devant apparaître au bas d'un portrait de Boursault et qui sont reproduits dans l'« Avertissement » de 1725 corroborent l'hypothèse selon laquelle l'auteur n'a jamais entrepris d'études. (« Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [i vii, r^o]). Le même Richelet écrivait des années plus tard à propos de Boursault qu'il était « un des hommes célèbres par leurs Ecrits et qui pourtant n'ont aucune obligation au Collège. » (Pierre Richelet, *Les plus belles lettres françaises sur toutes sortes de sujets, tirées des meilleurs auteurs, avec des notes. Avec des Observations sur l'Art d'écrire des Lettres par Bruzen de La Martinière*, Basle, J. Rodolf Tournesain, 1752, t. 1, p. LXVI.)

¹⁴ Il existe bien entendu d'autres exceptions, telles que Conrart, qui sera secrétaire du roi jusqu'en 1657 et secrétaire perpétuel à l'Académie alors qu'il « ne savait ni grec ni latin ». (François Charpentier, *Carpenteriana ou remarque d'histoire, de morale, de critique, d'erudition, de bons mots*, publié par Boscheron, Paris, Le Breton fils, 1724, p. 159.)

que parler de vous¹⁵. ») ; dans une lettre vraisemblablement authentique de la jeune Babet¹⁶ (« Comme tu n'es qu'un ignorant qui ne sçait non plus de Latin que moy d'Hebreu, je traduiray tous les endroits vollez, dont je verrai que tu pourras tirer des avantages¹⁷. ») ou dans une lettre qu'il rédige à son fils Chrysostome des années plus tard (« Je ne puis, mon Fils, [...] aller à Paris faire les honneurs de votre Thèse. Quoique la langue que vous parlerez me soit inconnüe, le désir que j'aurois de vous entendre dire de bonnes choses me la rendroit sans doute intelligible¹⁸. »).

Boursault serait arrivé à Paris en 1651, peut-être grâce à l'aide de Sébastien Zamet (1588-1655), évêque de Langres de 1615 à 1655. La plupart des notices biographiques du XIX^e siècle qui portent sur l'auteur soutiennent en effet l'hypothèse selon laquelle Zamet aurait guidé le jeune Boursault dans la société parisienne, hypothèse vraisemblable, reprise par les critiques modernes¹⁹. Ayant lui-même mené de brillantes études théologiques à la Sorbonne, Zamet croyait effectivement en la valeur de l'éducation, comme l'atteste ce passage tiré d'une ordonnance de 1628 : « L'instruction de la jeunesse est de tres-grande importance, non seulement à la religion mais encore au gouvernement de l'Etat séculier et partant, nous enjoignons à tous curés de catéchiser souvent les enfants de leurs paroisses et de tenir la main à ce que les maîtres d'école soient bons catholiques, capables, bien vivants, et de bonne conversation²⁰. » Le diocèse de Langres lui doit d'ailleurs la fondation du

¹⁵ Edme Boursault, « A Monseigneur le Prince », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, Paris, Jean Guignard, 1669, p. 18.

¹⁶ La lecture croisée des lettres de Françoise Pascal contenues dans les *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour* et dans *Le Commerce du Parnasse* semble corroborer l'existence d'une maîtresse de Boursault décédée avant la publication des deux recueils (1669) et ce faisant, accrédite l'hypothèse des chercheurs quant à l'authenticité des lettres à Babet. (Marie-Ange Croft, « L'amitié stratégique d'Edme Boursault (1638-1701) et Françoise Pascal (1632-1698?) », Sofi Abdela, Simon Dagenais, Julien Perrier-Chartrand et Marie-Florence Sguaitamatti (dir.), *La sociabilité du solitaire : pratiques et discours de l'intimité, de l'exclusion et du secret à l'époque moderne*, Paris, Hermann, coll. « République des Lettres », à paraître en 2014.)

¹⁷ Edme Boursault, « Response de Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 312 et 313.

¹⁸ Edme Boursault, « A mon Fils Religieux Théatin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 252.

¹⁹ On la retrouve notamment dans l'article que Bernard Beugnot et Jean-Pierre Collinet consacrent à Boursault (Bernard Beugnot et Jean-Pierre Collinet, *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, édition revue, corrigée et augmentée, 2011, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/107-edme-boursault>, p. consultée le 12 janvier 2012).

²⁰ Sébastien Zamet, « Ordonnance » [1628], *Lettres spirituelles*, édition préparée par J. Carnandet, Dijon, Antoine Maître, 1858, p. XVIII.

Grand Séminaire et l'érection d'un collège jésuite²¹. L'idée selon laquelle l'évêque aurait pu venir en aide au jeune Boursault n'entre pas en contradiction avec l'image qu'a conservée de lui l'histoire : « Sa charité pour les pauvres était infinie, il suffisait d'être pauvre ou affligé pour avoir droit à ses libéralités²². » Par ailleurs, la maison de plaisance des évêques de Langres se situait à Mussy-l'Évêque²³ et Carnandet, dans l'introduction des *Lettres spirituelles* (1858), affirme que Zamet, fort malade²⁴, passa les dernières années de sa vie à Mussy-sur-Seine, dans le château qu'il avait fait rebâtir²⁵. L'évêque de Langres bénéficiait en outre d'appuis solides dans la haute société : il avait été l'aumônier de Marie de Médicis²⁶, et avait dirigé pendant onze ans l'établissement de Port-Royal à Paris²⁷. Il avait suffisamment de contacts dans la capitale pour faciliter l'intégration de Boursault. Enfin, le dossier consacré à Boursault par la ville de Mussy évoque l'hypothèse selon laquelle l'auteur aurait pu entrer au service d'un personnage haut-placé dès son arrivée à Paris²⁸. Les seules preuves que nous ayons trouvées pour étayer cette hypothèse demeurent circonstanciées et ne nous permettent ni d'appuyer ni de réfuter cette idée.

Selon l'« Avertissement » de 1725, Boursault serait arrivé dans la capitale ne parlant que le franc-champenois et « ne sça[chant] par conséquent que fort grossièrement la langue françoise²⁹. » La même source prétend qu'il serait parvenu à maîtriser toutes les subtilités

²¹ Ces deux établissements ont été érigés autour de 1630. (J. Carnandet, « Introduction », Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. XVII.) Carnandet rapporte qu'à sa mort, ses diocésains l'auraient surnommé le « Grand Évêque ». (*Ibid.*, p. XLII.)

²² Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. XXXIII. Fait peut-être anecdotique, mais qui vaut tout de même la peine d'être souligné, la marraine de Boursault, Edmone Pillot, était l'épouse de l'amodiateur des biens de l'évêque de Langres, Jean Barbier. (*Les amis de la lecture et du patrimoine*, dossier Edme Boursault, [en ligne] : <http://relais-livre.mussy.pagesperso-orange.fr/Mediatheque/Boursault/Boursault1.htm>, p. consultée le 21 mars 2012.)

²³ Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherche sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante-un jusques à présent*, Paris, Prault père, 1735, p. 232.

²⁴ Quoique très dynamique, l'évêque est de constitution fragile et à partir de 1653, il est touché par diverses infirmités qui limitent ses déplacements et ses actions. Son état de santé s'aggrave en 1654, avant qu'il ne meure finalement un an plus tard. (Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. XLII.)

²⁵ Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. XL.

²⁶ Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. II.

²⁷ Sébastien Zamet, ouvr. cité, p. XIII.

²⁸ *Les amis de la lecture et du patrimoine*, dossier Edme Boursault, [en ligne] : <http://relais-livre.mussy.pagesperso-orange.fr/Mediatheque/Boursault/Boursault1.htm>, p. consultée le 21 mars 2012.

²⁹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [a vi, r^o]. Le site de la médiathèque de Mussy/Seine, dans le dossier consacré à Boursault, remet en question cette affirmation que l'on suppose être de Hyacinthe Boursault, concevant mal que l'auteur ait pu ignorer le français car sa famille maternelle et paternelle (Thierrat et Boursault) étaient toutes deux issues de la bourgeoisie cultivée. (*Les amis*

de la langue française en moins de deux ans. L'avertissement en tête des *Lettres nouvelles* de 1709, dont s'inspire celui de 1725, soutient un fait encore plus étonnant : « A peine nôtre Auteur avoit-il quinze ans, qu'il faisoit déjà représenter par les Comédiens du Marais, plusieurs pièces de sa façon, qui furent trouvées très-jolies³⁰. » Si l'on excepte ce témoignage, rien ne permet de corroborer cette affirmation. Quoi qu'il en soit, le manque d'études et la méconnaissance du latin ont certainement constitué pour un écrivain du XVII^e siècle des obstacles de taille et fait perdre à Boursault de nombreuses possibilités de carrière. On lit ainsi dans l'« Avertissement » de 1725 : « Outre que le secours de l'étude en eût fait un très-habile homme, au lieu qu'avec tout son mérite il n'a pû être qu'un homme d'esprit, les lettres latines lui eussent ouvert le chemin à une brillante fortune³¹. »

Les années 1660-1675 de la carrière de Boursault marquent les premiers pas officiels de l'auteur dans les sphères littéraire et théâtrale parisiennes. S'y dessine le portrait d'un écrivain polygraphe, fréquentant les milieux mondains, se mêlant à diverses querelles littéraires, occupant des fonctions auprès de personnages de haut rang qui lui accordent leur protection. À son arrivée à Paris et au cours des années qui suivront, Boursault, libre de toute obligation matrimoniale ou familiale, partagera son temps entre le travail d'écriture et l'entretien d'un vaste réseau social. Ce réseau est constitué de précieuses, d'autres auteurs et de mécènes (potentiels ou avérés), que nous distinguerons très nettement. Le retour de Boursault sur la scène comique après 1683 semble procéder d'une tactique différente. Tout indique qu'à cette deuxième étape de son parcours, l'auteur connaît une activité sociale

de la lecture et du patrimoine, dossier Edme Boursault, [en ligne] : <http://relais-livre.mussy.pagesperso-orange.fr/Mediatheque/Boursault/Boursault1.htm>, p. consultée le 21 mars 2012.) Il faut rappeler néanmoins que la notion de « bon parler » est fluctuante au XVII^e siècle.

³⁰ « Avertissement », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1709, t. 1, p. [A iiiii, r^o]. L'« Avertissement » de 1725 reprend cette même idée. (« Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, t. 1, p. [a v, r^o].)

³¹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, p. [a vi, r^o et v^o]. Cet « Avertissement » s'inspire largement de celui de 1709, dans lequel on lit à ce sujet : « [Il s'agit là d']une négligence bien coupable d'un Père qui a empêché son fils de faire une grande fortune » (« Avertissement », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1709, t. 1, p. [A iiiii, r^o].)

ralentie, conséquence sans doute de l'influence déclinante des salons littéraires, moins populaires que vingt ans auparavant. Son réseau social semble plus restreint (la majorité des lettres qui composent le recueil de 1697 ont été rédigées pendant la décennie de 1670), ou du moins, il privilégia d'autres voies pour l'entretenir. Certes, il faut se garder de sauter trop vite aux conclusions, dans la mesure où la vie sociale et littéraire parisienne demeure assez mal connue pour la période comprise entre 1680 et 1715.

Retournons d'abord auprès de ce jeune auteur en formation, Boursault, qui peu de temps après son arrivée dans la capitale se retrouve irrésistiblement attiré vers le monde littéraire. Confronté à la nécessité de se construire un statut d'écrivain, il doit opérer des choix qui détermineront le succès ou l'échec de sa carrière. Sur le plan formel, la première nécessité est d'opter pour un ou des genres littéraires qui lui permettront de se faire connaître. Quoique dans le champ littéraire du XVII^e siècle, caractérisé par une hiérarchie des genres, la poésie et la tragédie jouissent d'un grand prestige, la reconnaissance ne constitue pas le seul objectif de Boursault, qui doit jongler avec des impératifs financiers. Or, ces genres nobles sont peu rentables et quiconque espère vivre de sa plume doit s'orienter vers des genres plus populaires tels que la comédie et la nouvelle³². Boursault cherche évidemment à s'attirer la protection de quelques mécènes et multiplie les « amitiés » qui peuvent lui profiter. Il ne peut négliger le capital social que lui confère la fréquentation de salons littéraires. Grâce aux relations qu'il crée en visitant les cercles mondains, l'auteur s'assure le soutien des femmes, d'autres auteurs et de mécènes. Nicolas Schapira, dans un ouvrage intitulé *Un professionnel des Lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, rappelle ainsi que le salon littéraire est un « artéfact historiographique » qui permet d'appréhender les relations entre le patriciat urbain et les professionnels des lettres : « le "salon", considéré comme le cadre d'une relation égalitaire entre d'une part des aristocrates et des grands financiers, et d'autre part des hommes de lettres, sur le terrain des belles-lettres, a permis de donner un sens à tout un ensemble de pratiques sociales qui apparaissent dans des textes du XVII^e siècle³³. » Puisque le succès d'un écrivain à cette époque repose souvent sur sa faculté de créer un réseau de contacts

³² Voir à ce propos Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 109.

³³ Nicolas Schapira, *Un professionnel des Lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2003, p. 225.

propre à favoriser sa carrière, on ne saurait se pencher sur la réception du théâtre de Boursault sans avoir préalablement cherché à reconstituer son parcours social. Elizabeth Goldsmith dans « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France* abonde d'ailleurs en ce sens, estimant qu' « on ne peut dissocier les succès littéraires de Boursault de ses succès mondains, dans la mesure où sa carrière d'écrivain intervient directement dans la stratégie de promotion personnelle qu'il adopte à la Cour et dans les salons parisiens³⁴. » C'est cette hypothèse qui guidera l'ensemble de cette partie.

Pour parvenir à la reconnaissance à laquelle il aspire, Boursault doit obtenir des appuis au sein des sphères littéraire et mondaine. Nous partirons donc du principe que chacune des relations qu'il a cultivées a contribué à lui fournir ces appuis, et c'est dans cette perspective que seront analysées les fréquentations qu'on lui attribue. Tous les biographes de Boursault, depuis l'« Avertissement » de 1725 jusqu'à aujourd'hui, relèvent les liens entre l'auteur et les frères Corneille, qui s'installent à Paris en 1662. Or, selon toute vraisemblance, Boursault participe déjà aux salons littéraires parisiens depuis plusieurs années.

³⁴ Elizabeth C. Goldsmith, « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 144. (nous traduisons) [« It is impossible to separate Boursault's literary success from his social one ; his career as a writer is closely intertwined with his strategy of personal promotion at court and in Paris salons. »]

CHAPITRE I

BOURSAULT ET LES SALONS LITTÉRAIRES PARISIENS

Dans la décennie 1650, les salons littéraires deviennent de plus en plus en vogue. Ces réunions mondaines dans lesquelles la littérature occupe une place privilégiée ont des répercussions sur l'écriture et la production des auteurs. C'est d'ailleurs ce que tend à démontrer Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain*, qui relève cinq avantages à fréquenter les académies pour les auteurs de cette époque. Ces avantages s'appliquent aussi, avec quelques légères nuances, à la fréquentation des salons littéraires :

En premier lieu, ces lieux constituaient des lieux de sociabilité : l'écrivain, et en particulier le néophyte ou le nouveau venu dans une ville, en participant à un cercle évitait l'isolement. Il y trouvait aussi un deuxième profit, un lieu d'information et de formation. En ces temps où la presse débutait à peine, où le courrier restait une rareté, les conversations académiques jouaient un rôle irremplaçable pour la connaissance de l'actualité. Et la réflexion collective entretenait une sorte de formation continuée que nulle autre instance ne pouvait offrir. Un troisième bénéfice résidait dans le soutien mutuel entre académiciens. Soutien dans le travail littéraire : on s'échangeait des avis, des jugements. [...] Et ce soutien se prolongeait, bien entendu, dans la pratique des éloges croisés et des polémiques communes. [...] mais il s'étendait aussi à des profits d'ordre social : une académie était souvent protégée par un Grand qui jouait les mécènes. [...] Entrer dans une académie permettait de s'approcher des dispensateurs de gratifications, de protections, d'emplois avantageux. [...] Un quatrième profit était de reconnaissance : être admis dans une académie, c'était être reconnu par ses pairs. [...] Et cette consécration pouvait soit entériner une célébrité déjà établie auprès du grand public [...] soit la préparer. [...] Enfin, si l'on envisage non plus le sort des individus mais l'écrivain en général, l'officialisation des académies fut une légitimation de son personnel social. En créant des institutions nationales [...] ou régionales, l'État dotait la vie littéraire d'instances spécifiques reconnues. Il donnait un rôle aux écrivains dans la collectivité, une raison sociale comme régulateur de la langue et de l'esthétique¹.

Les avantages individuels et collectifs liés à la participation aux instances littéraires telles que les salons sont considérables, et Boursault avait d'autant plus intérêt à les fréquenter

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 42 et 43.

que ses premières années à Paris sont marquées par la popularité grandissante des ruelles et l'accroissement de leur pouvoir dans le champ littéraire naissant.

Cette vogue des ruelles est associée à la préciosité, mouvement d'idées qui connaît un succès fulgurant entre 1650 et 1660, avant que ne s'amorcent son déclin et sa transformation entre 1660 et 1670². Elle est aussi étroitement liée à l'esthétique galante que Delphine Denis a tenté de circonscrire dans *Le Parnasse galant*. Boursault, par certaines de ses productions, construit son *ethos* dans la sphère plus spécifique de la galanterie, c'est-à-dire, selon Denis, « celle où se publie le lien interpersonnel, celle encore où la relation sociale devient matière à littérature³. » Cette définition correspond exactement à ce que l'on retrouve dans plusieurs de ses comédies⁴, et plus encore dans son recueil de lettres galantes⁵. S'inscrivent aussi dans cette littérature, mais de manière moins flagrante, un autre recueil épistolaire⁶ et deux nouvelles⁷. Certes, Boursault ne saurait être qualifié d'auteur précieux, mais certains aspects thématiques, esthétiques et discursifs de son œuvre trahissent incontestablement sa familiarité avec les milieux galants et les salons précieux.

² Dominique Descotes, « Préciosité », Georges Grente et Michel Simonin (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle* [1951], Paris, Fayard / Livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui / La Pochothèque », 2001, p. 1005 à 1007.

³ Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 151.

⁴ Entre autres dans les comédies suivantes : *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de l'Escole des Femmes* (Edme Boursault, *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de l'Escole des Femmes. Comédie. Représentée sur le Théâtre Royal de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Estienne Loyson, 1663), *La Satire des Satires (La Satire de Satires : comédie*, Paris, Jean Ribou, 1669) et *Les Mots à la Mode (Les Mots à la Mode. Petite Comédie augmentée de quantité de Vers qui n'ont pas été dits sur le Théâtre*, Paris, Jean Guignard, 1694.)

⁵ Certaines lettres du premier recueil de Boursault (1669) s'inscrivent clairement dans cette esthétique galante définie par Delphine Denis, à la fois par le ton badin des lettres, par l'insertion de formes brèves galantes telles que le billet, les stances, les épigrammes, mais aussi par l'utilisation de noms à clef (Phylis, Climene, Iris, etc.) et par des intitulés sans équivoque (« lettre galante »). (Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité.)

⁶ Ce sont les *Sept lettres amoureuses d'une Dame à un Cavalier*, lettres fictives placées à la toute fin des *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault* (1697) qui permettent de rattacher en partie ce recueil à l'esthétique galante. (Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*, Paris, chez la veuve de Théodore Girard, 1697.)

⁷ Deux des quatre nouvelles de Boursault adoptent une posture galante, tant sur le plan thématique qu'esthétique, *Artémise et Poliante* et le *Marquis de Chavigny* (Edme Boursault, *Artémise et Poliante. Nouvelle*, Paris, Jean Guignard, 1670 ; *Le marquis de Chavigny*, Paris, Edme Martin, 1670). *Ne pas croire ce que l'on voit. Histoire espagnole* (1670) et *Le prince de Condé* (1675) relèvent respectivement de la nouvelle comique et de la nouvelle historique, malgré quelques échanges et personnages-types de la galanterie.

A priori, la contribution de Boursault en matière de littérature galante peut paraître discutable, surtout dans la mesure où son œuvre n'a jamais été étudiée en ce sens. Néanmoins, les relations qu'il entretient en début de carrière avec nombre de précieuses permettent de poser l'hypothèse selon laquelle les salons littéraires auraient joué un rôle non négligeable dans sa formation d'écrivain. Mlles Mancini, Mlle de Montpensier, Mlle Pascal et Mme Tallemant figurent au nombre des destinataires de l'auteur dans les lettres publiées en 1669. Le soutien de ces femmes qui, pour la plupart, tiennent salon à l'époque, favorise la réception des œuvres littéraires d'un écrivain. Donneau de Visé, un contemporain de Boursault, écrit ainsi dans les *Nouvelles nouvelles* (1663) : « Voilà d'où vient que l'on en void [des auteurs] qui sont en grande reputation, apres leur coup d'essay, cependant que d'autres vieilliss dans l'estude, apres avoir fait cent beaux Ouvrages, ne sont ny connus ny estimez, faute d'avoir eu connoissance de ces femmes, qui donnent la vogue à de certains Auteurs, et qui font réussir tout ce qui part d'eux⁸. » Le témoignage de Furetière, à l'article « réciter » de son *Dictionnaire*, va dans le même sens que celui de Donneau de Visé, soutenant que « [l]es Poètes sont sujets à aller réciter, lire leurs pièces dans des compagnies de femmes pour briguer l'approbation et prévenir le jugement du public⁹ ». À cet égard, Boursault se conforme aux pratiques littéraires de son temps, et fait la lecture de ses nouvelles comédies dans les salons avant qu'elles ne soient représentées au théâtre. Il écrit ainsi à Mme Tallemant : « je vous promis Vendredy de vous aller lire Lundy ma Piece¹⁰ » ; et les premières pages d'*Artémise et Poliante* (1670) confirment aussi le fait qu'il se prête au jeu : « J'estois prié d'aller souper chez une Dame dont la qualité, toute grande qu'elle soit, est fort au dessous de son Merite et [...] je devois y reciter de mes fragmens (car si je disois une Piece entiere, on ne me croiroit pas)¹¹. » Ces pratiques littéraires et le pouvoir qu'elles donnent aux femmes amènent Linda Timmermans à distinguer deux attitudes indissociables chez les auteurs : « le souci qu'ont les écrivains de faire reconnaître leurs talents par des femmes en vue, qui pouvaient assurer une grande publicité à leurs ouvrages ; et le désir de satisfaire, par leurs écrits, le goût du public

⁸ Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, Paris, Pierre Bienfait, 1663, t. III, p. 165.

⁹ Antoine Furetière, « Réciter », *Dictionnaire Universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Reers, 1690, t. 3, n.p.

¹⁰ Edme Boursault, « A Madame Talemant », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 91.

¹¹ Edme Boursault, *Artémise et Poliante*, ouvr. cité, p. 9.

féminin en général¹². » Chez Boursault, ces deux attitudes sont nettement perceptibles. Les femmes autour desquelles se construit son réseau social influenceront sur ses choix esthétiques et alimenteront les querelles littéraires dans lesquelles il prendra position¹³.

Parmi les travaux récents consacrés aux précieuses au cours des deux dernières décennies, ceux de Myriam Maître et d'Alain Viala nous serviront de point d'ancrage. *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle* de Maître s'intéresse plus précisément « aux jeunes filles et aux femmes qui ont été ainsi nommées [précieuses] au milieu du XVII^e siècle¹⁴ ». Cette définition, simple au premier abord, a le mérite d'être inclusive et de ne pas se poser comme anachronique. Reprenant des caractéristiques perçues par les contemporains des précieuses, Philippe Sellier dans l'article « La Rochefoucauld et la préciosité » offre une définition plus spécifique :

Il s'agit de femmes supérieures, soucieuses d'échapper à la médiocrité générale et de promouvoir une « gloire » féminine. « Galantes sans aimer les galants », elles cultivent une autre valeur : la « délicatesse », le raffinement— dans l'existence réelle aussi bien que dans l'analyse littéraire des sentiments. Conscientes de leur singularité et de leurs idéaux, ces femmes se sont souvent rencontrées, formant des réseaux d'affinité, des « cabales », ou se liant par couple¹⁵.

Au cours des décennies 1640 et 1650, la désignation de Précieuse est attribuée à une cinquantaine de femmes. Boursault se lie avec plusieurs d'entre elles : Les duchesses d'Angoulême et de Montpensier, Mlle Deshoulières, Mlles Mancini, Mlle Pascal, la comtesse de la Suze, Mme Tallemant, et peut-être la comtesse de Brégy et Madeleine de Scudéry. Dans la plupart des cas, il est impossible d'établir exactement à quand remonte la relation qu'elles entretiennent avec Boursault, sa durée ou la fréquence des visites, le cas échéant. À défaut de pouvoir retracer une chronologie factuelle, nous présenterons chacune des précieuses à tour de rôle en suivant l'ordre alphabétique¹⁶, à l'exception de la duchesse

¹² Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2005, p. 154 et 155.

¹³ Boursault participe aux querelles entourant *L'École des femmes* de Molière et *Les Satires* de Boileau.

¹⁴ Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999, p. 21.

¹⁵ Philippe Sellier, « La Rochefoucauld et la préciosité », dans Claire Carlin (dir.), *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les muses sœurs. Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Narr, Tübingen, coll. « Biblio 17 », 1998, p. 13.

¹⁶ Ce procédé est celui qu'a privilégié Marie-Françoise Baverel-Croissant dans le chapitre qu'elle a consacré aux amis de Des Barreaux dans *La vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée des Barreaux (1599-1673)*.

d'Angoulême et de la duchesse de Montpensier, dont il sera question dans le chapitre consacré au clientélisme et au mécénat.

LA COMTESSE DE BREGY

Il n'est pas certain que Boursault ait un jour fréquenté le salon de la comtesse de Brégy. Georges Mongrédien, dans un article de 1929 paru dans la *Revue de France* et intitulé « Une précieuse : la comtesse de Brégy », a révélé des documents inédits, dont une lettre du comte de Brégy à sa femme datée de 1659 et écrite avant leur séparation complète¹⁷. Dans cette épître, le comte se moque de sa femme et de ses ambitions littéraires :

C'est alors [avant leur mariage] qu'il falloit former empeschement
 Aux bans de vostre mariage
 Et vous seriez présentement
 Fille assez belle pour vostre âge,
 [...]
 Vos escrits vous feroient des neufs sœurs la dixième,
 Les auteurs d'un respect extrême
 Troyent en corps vous consulter,
 Et chez vous on verroit monter
 Boursault, Perrin, Cotin et Pure¹⁸.

(Marie-Françoise Baverel-Croissant, *La vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée des Barreaux (1599-1673)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2001.)

¹⁷ Charlotte de Brégy est l'épouse de Nicolas de Flécelles, sieur de Brégy. Elle obtient une séparation de biens en 1651 et une séparation de corps en 1673. (Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaize_de_Chazan, p. consultée le 17 mars 2011.) Le gazetier Loret, dans la *Muse historique* datée du 19 novembre 1650, affirme que c'est parce qu'elle est lasse des grossesses que la comtesse demande une séparation de corps :

On dit que la Brégy postule
 Pour obtenir arrest ou bule
 Qui la dispense absolument
 D'obéir à ce sacrement
 Qui fait qu'avec regret on couche
 Quelquefois deux en mesme souche.
 Dans d'autres vers venant de moy,
 J'ay déjà déclaré pourquoy,
 Sçavoir la grossesse ennemie
 Qui rend sa face un peu blêmie,
 Ses apas moins beaux et brillans,
 Et ses yeux moins étincelans.

(Jean Loret, *La muse historique*, cité dans Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », *Revue de France*, Paris, vol. 3, sept-oct. 1929, p. 46.)

¹⁸ Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », art. cité, p. 60.

L'association que le comte établit entre Boursault et les trois autres auteurs peut sembler *a priori* assez étrange, dans la mesure où Boursault n'a encore rien publié à cette date et qu'à cet égard, son statut ne saurait se comparer à celui de ses condisciples. Pour quelle raison la comtesse aspirerait-elle en effet à recevoir un Boursault dans son salon ? Perrin, Cotin et Pure ont déjà en 1659 des réputations d'écrivains solidement établies. Ce n'est pas le cas de Boursault, qui en théorie n'apparaît dans la sphère publique qu'à compter de 1661... Faut-il reconsidérer les différentes étapes de sa carrière et voir plutôt 1661 comme l'aboutissement d'une stratégie sociale à l'œuvre depuis des années ? Le lien qui relie Boursault avec la comtesse ou les auteurs mentionnés par le comte est-il fictif ou réel ? Antoine Adam et Alain Niderst, dans leurs ouvrages respectifs¹⁹, ont présenté ce lien comme un fait avéré, mais l'information est présentée de manière presque anecdotique. Tous deux l'affirment sur la base de la lettre que nous avons citée et qui, avec l'usage du mode conditionnel, relève davantage, à notre sens, de la supposition que du fait concret. Aucune lettre ou source (nouvelle) ne pouvant contribuer à résoudre définitivement cette question, il convient sans doute de pousser plus loin l'analyse et de s'intéresser d'un peu plus près à la comtesse de Brégy.

Si les contemporains citent volontiers la comtesse parmi les « femmes illustres » du XVII^e siècle²⁰, la critique actuelle s'y est assez peu intéressée²¹. Charlotte Somaize de

¹⁹ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 2, p. 1256 ; Alain Niderst, *Madeleine de Scudery, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de l'université de Rouen », 1976, p. 440.

²⁰ *L'Apothéose de Mademoiselle de Scudery* de Mlle L'Héritier, œuvre épideictique parue en 1702, met au rang des femmes illustres, outre la comtesse de Brégy, Marie de Gournay, Christine de Suède, Madame Palatine, Hélène Cornaro, Anne-Marie-Schurmann, Mme de Rohan, abbesse de Malnoue, la comtesse de La Suze, Mme Deshoulières, M^{lle} de la Vigne, Mme de Villedieu, Mme de Lafayette, la marquise de Sablé et Mme de La Sablière. (Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, *L'Apothéose de Mademoiselle de Scudery*, Paris, J. Moreau, 1702.) *Le Cercle des femmes sçavantes* de Jean de la Forge, quelque quarante ans plus tôt, considérait que la comtesse était une femme d'esprit. (Jean de la Forge, *Le Cercle des Femmes sçavantes*, Paris, J. B. Loyson, 1663, p. 17.)

²¹ Deux articles seulement ont été consacrés à cette figure de la préciosité, celui de Georges Mongrédien (Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », art. cité, p. 36 à 66) et l'autre d'Evelyne Berriot-Salvadore (Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaize_de_Chazan, p. consultée le 17 mars 2011). L'annexe biographique que l'on retrouve dans l'ouvrage de Myriam Maître intègre en outre une notice à la comtesse, mise au rang des figures majeures de la préciosité (Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 663 et 664). Par ailleurs, relevons l'absence d'une

Chazan, comtesse de Brégy (1619-1693), est désignée comme précieuse dès 1648²² et évolue dans l'entourage d'Anne d'Autriche et de Mazarin²³. Elle fréquente le cercle de Châtillon²⁴ et celui de Mlle de Montpensier, à qui elle offre pour son recueil (1659) les portraits de la reine mère, de Christine de Suède, de la princesse d'Angleterre et du roi. Evelyne Berriot-Salvadore, dans son article du *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France*, écrit à propos de la comtesse qu'elle est, avec Mme de La Suze, « une des principales animatrices des divertissements qui plaisent à la Cour²⁵. » La comtesse de Brégy figure dans le *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1660) de son oncle Antoine Baudeau de Somaize sous le nom de Belarmis²⁶, dans *Le cercle des femmes savantes* de Jean de la Forge sous le pseudonyme de Belinde²⁷, et dans *L'amour échappé* de Donneau de

notice consacrée à la comtesse de Brégy dans la plupart des dictionnaires biographiques ou historiques d'Ancien Régime, y compris dans *Dictionnaire des Lettres françaises* dirigé par Georges Grente et Michel Simonin. La comtesse n'est pas répertoriée dans l'annexe I de *Naissance de l'écrivain* d'Alain Viala, qui consigne les différents salons littéraires du XVII^e siècle classique (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 303 et 304), ni dans les ouvrages qui s'intéressent plus spécifiquement à la galanterie. Ainsi, Delphine Denis, dans *Le Parnasse galant*, la mentionne de manière très allusive à deux reprises (Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 79 et 183), tandis que *La France galante* d'Alain Viala ne l'évoque pas du tout (Alain Viala, *La France galante*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008). Dans *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime* de Linda Timmermans, les références à la comtesse sont plus nombreuses mais demeurent évasives (Linda Timmermans, ouvr. cité, p. 96, 105, 107, 180, 192, 194, 198, 202, 203, 205, 206, 788, 791.)

²² Segrais, dans les *Diverses poésies*, écrivait :

L'esprit galand et beau, la grace merveilleuse
 Les yeux doux, le teint vif, et mille autres appas,
 Obligeante, civile, et sur tout Precieuse
 Qui seroit le brutal qui ne l'aideroit pas.

(Segrais, *Diverses poésies*, p. 79, cité dans Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 663.)

²³ Evelyne Berriot-Salvadore écrit à ce propos que « sa faveur auprès d'Anne d'Autriche, dont elle est dame d'honneur sans gages depuis le 6 août 1637, et auprès de Mazarin en fait une des filles les plus en vue de la Cour, ce qui lui vaut les flatteries des poètes et les railleries des gazetiers. » (Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaize_de_Chazan, p. consultée le 17 mars 2011.)

²⁴ Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 664.

²⁵ Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] :

http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaize_de_Chazan, p. consultée le 17 mars 2011.

²⁶ « Belarmis est une pretieuse qui vit en celibat, quoy que son mary soit encore vivant. Son esprit a fait parler d'elle et l'a fait connoistre pour pretieuse, non seulement parce qu'elle parle comme elles, mais encore parce qu'elle ecrit fort bien en vers et en prose. Toute la Grece [la France] s'est partagée à l'occasion d'une querelle qu'elle eut avec une autre belle dont je tais le nom; elle tient ruelle et voit les autheurs les plus celebres. Sa demeure est dans le Palais que Seneque a fait bastir dans le quartier de la Normandie [le Palais Royal bâti par Richelieu]. » (Antoine Baudeau de Somaize, *Le grand dictionnaire des Précieuses* [1661] ; éd. Ch.-L. Livet, Paris, P. Jannet, 1856, t. 1, p. 38.)

²⁷ Jean de la Forge, ouvr. cité, p. 17.

Visé sous les traits de Honorine²⁸. Elle rédige son propre portrait qu'elle insère dans les *Lettres et Poésies de Mme la comtesse de B.* (1666)²⁹.

Lier son nom aux membres les plus éminents de la société galante et de la Cour permet à la comtesse d'affermir sa position sociale. Ainsi, elle correspond avec la reine Christine de Suède³⁰, auprès de qui son mari avait été nommé en 1650 ambassadeur extraordinaire de la Couronne de Suède en France³¹, mais est aussi en relation avec la reine d'Angleterre, Monsieur, la comtesse de Soissons, le chancelier Le Tellier, M. Hardoin, évêque de Paris, Voiture et Benserade³². Cherchant à briller dans le domaine des lettres, la comtesse opte pour l'échange épistolaire, comme c'est souvent le cas chez les précieuses. Elle s'adonne aussi volontiers au jeu des « questions d'amour » en vogue dans les salons, et qui invite les galants à débattre en adoptant la forme des discours *pro et contra*³³.

²⁸ « Honorine a de grands avantages de la nature qu'elle conserve encore [...] ; elle a de l'esprit, elle écrit beaucoup non seulement sur des matieres galantes, mais encore sur des sujets qui ne conviennent qu'aux Philosophes. » (Jean Donneau de Visé, *L'amour échapé ou les diverses manières d'aymer* [1669], préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1980, t. 2, p. 15.)

²⁹ « J'ay le cœur fier et dédaigneux, mais je ne laisse pas d'estre douce et civile ; je ne m'oppose jamais au sentiment de personne [...]. J'ay pris aversion de la mocquerie, parce que je trouve qu'on la commence par ses ennemis, et qu'on la finit par ses meilleurs amis. Je n'ay pas l'esprit porté à l'intrigue. [...] Pour lier d'amitié avec moy, il en faut faire toutes les avances. » (Comtesse de Brégy, *Les œuvres galantes de Madame la comtesse de B...*, Paris, Jean Ribou, 1666, p. 9 et 10.)

³⁰ Selon Mongrédien, Christine de Suède ne tient pas la comtesse « pour un esprit bien orné », ce qui ne l'empêche pas de la flatter et de lui reprocher de ne pas envoyer suffisamment de nouvelles de la Cour et de ses intrigues. (Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », art. cité, p. 48.)

³¹ Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004]. *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] :

[http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte Saumaise de Chazan](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaise_de_Chazan), p. consultée le 17 mars 2011. Georges Mongrédien décrit la comtesse comme une femme avide d'honneurs, n'hésitant pas pour elle ou son mari à solliciter des faveurs. Le comte de Brégy devrait ainsi à l'intervention d'Anne d'Autriche auprès de la reine Christine de Suède sa nomination en tant que capitaine des Gardes et ambassadeur extraordinaire de la Couronne de Suède en France. (Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », art. cité, p. 44.)

³² S'inspirant des dictionnaires de Bayle et Chauffepié, le dictionnaire de Bonnegarde rapporte : « Madame la comtesse de Bregy étoit en liaison d'esprit avec les reines d'Angleterre et de Suède ; avec Monsieur, frère unique du Roi ; Madame la comtesse de Soissons ; Monsieur le chancelier le Tellier ; M. Hardouin de Perefixe, archevêque de Paris ; le Pere de Sainte-Marthe, depuis général de l'Oratoire ; l'abbé de Montaigu ; Voiture et Benserade, qui l'un et l'autre chanterent ses louanges. » (Bonnegarde, *Dictionnaire historique et critique, ou recherches, sur la vie, le caractère, les mœurs et les opinions de plusieurs hommes célèbres, tiré des dictionnaires de Monsieur Bayle et Chauffepié par monsieur de Bonnegarde*, Lyon, Barret, imprimeur libraire, 1771, t. 2, p. 97.)

³³ On retrouve des questions telles que : « Sçavoir si la presence de ce que l'on aime, cause plus de joye, que les marques de son indifference ne donnent de peine » ; « Si le mérite d'être aimé doit récompenser le chagrin de ne pas l'être » ; « Si l'on doit haïr quelqu'un de ce qu'il nous plaît trop, quand nous ne pouvons lui plaire » ; « De l'embarras où se trouve une personne quand son cœur tient un parti et sa raison un autre ».

Fontenelle, Thomas Corneille, Ninon de Lenclos, Mme de la Suze, Mme Deshoulières, Payen, le président de Périgny, Jacques de Cailly, l'abbé Cotin et Quinault répondent par des épigrammes à la comtesse et ce faisant, lui confèrent une certaine popularité. Berriot-Salvadore rapporte toutefois qu'après la mort d'Anne d'Autriche en 1666, Charlotte Somaize de Chazan « n'occupe plus qu'une place obscure, dans l'entourage de Monsieur, mais conserve néanmoins la bienveillance de Louis XIV³⁴ ».

Si l'on ne peut établir de corrélation directe entre Boursault et la comtesse, il semble que la comtesse de Brégy ait été à un moment ou un autre de sa vie en liaison avec la duchesse d'Angoulême, qui emploie Boursault dans la décennie 1660. L'article de Georges Mongrédien révèle en effet que la duchesse figurait dans le testament de Mme de Brégy, qui lui fit don d'une somme « pour acheter une croix de diamant³⁵ ». Quoiqu'il en soit, on peut affirmer que pour Boursault, franc-champenois sans fortune, réputation ou érudition, être reçu dans le salon d'une dame aussi en vue aurait constitué une réussite en soi.

MADAME DESHOULIERES

Dans la troisième édition des *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1709), une lettre de Boursault à Charpentier mentionne qu'il rencontre son ami chez Mme Deshoulières³⁶. Antoinette Du Ligier de la Garde (1637-1694) est la fille du maître d'hôtel

(Comtesse de Brégy, *Les œuvres galantes de Madame la comtesse de B...*, Paris, Jean Ribou, 1666, p. 102 et 103).

³⁴ Evelyne Berriot-Salvadore, « Charlotte Somaize de Chazan » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] :

http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Charlotte_Saumaise_de_Chazan, p. consultée le 17 mars 2011.

³⁵ « Le 2 juillet 1692, elle rédige son testament, exprime son désir d'être enterrée à Saint-Nicolas "sans cérémonie, ny armoiries ny tentures", demande que l'on dise trois cents messes, chacune payée quinze sols, pour le repos de son âme, fait différents dons aux pauvres, à ses neveux et nièces, à la Duchesse d'Angoulême "pour acheter une croix de diamant". » (Georges Mongrédien, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », art. cité, p. 65.)

³⁶ « Je vous ai fait promettre qu'après dîné nous irions ensemble chez la belle Brune avec qui nous jouâmes hier au logis de Madame des Houliers. » (Edme Boursault, « A Monsieur Charpentier, de l'Académie Française », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault* ouvr. cité, 1709, t. 3, p. 31.) Les éditions publiées du vivant de l'auteur (1669 et 1683) ne contiennent que la mention « Madame de *** ». (Edme Boursault, « A Monsieur Charpentier, de l'Académie Française », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, 1669, p. 94 et Edme Boursault, « A Monsieur Charpentier, de l'Académie Française », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, Paris, Jean Guignard, 1683, p. 31.) Il n'est donc pas certain que Boursault fasse

d'Anne d'Autriche. Son mari, Guillaume de La Fon de Bois Guérin, seigneur Deshoulières, est le lieutenant-colonel d'un régiment au service du prince de Condé. Entre la guerre et les péripéties liées à la Fronde, le couple ne rejoint la Cour et la capitale qu'en 1657. Instruite, lisant le latin, l'italien et l'espagnol, Mme Deshoulières apprécie la compagnie des gens de Lettres. Son salon devient rapidement un centre important de la vie littéraire parisienne où se réunissent des écrivains éminents³⁷. Elle apparaît sous les traits de Dioclée dans le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize³⁸, et Donneau de Visé dans *L'amour échapé* dit d'elle : « Estre bien faite, enjouée, écrire bien en Prose et en Vers, sçavoir plusieurs sortes de langues, avoir infiniment d'esprit, et l'avoir galant et serieux selon l'occasion, ce sont des choses dont se peut justement vanter l'aimable Dorenice³⁹. » Admiratrice de Corneille, elle appuiera Pradon dans la querelle du *Phèdre* (1677). À cette occasion, elle adresse à Racine un sonnet plein de malice qui lui vaudra l'hostilité du dramaturge et celle de Boileau, toujours loyal. Selon Brossette, le satiriste se serait vengé dans sa « Satire X » où la précieuse décrite serait Mme Deshoulières :

Mais qui vient sur ses pas ? C'est une Précieuse,
 Reste de ces Esprits jadis si renommez,
 Que d'un coup de son art Moliere a diffamez.
 De tous leurs sentimens cette noble heritiere
 Maintient encore ici leur secte façonnere.
 C'est chez elle toûjours que les fades Auteurs
 S'en vont se consoler du mépris des Lecteurs.
 Elle y reçoit leur plainte, et sa docte demeure,
 Aux Perrins, aux Corras est ouverte à toute heure.
 Là du faux bel esprit se tiennent les bureaux.
 Là tous les vers sont bons, pourvû qu'ils soient nouveaux.
 Au mauvais goust public la Belle y fait la guerre :
 Plaint Pradon opprimé des sifflets du Parterre :
 Rit des vains amateurs du Grec et du Latin ;
 Dans la balance met Aristote et Cotin ;
 Puis, d'une main encor plus fine et plus habile
 Pèze sans passion Chapelain et Virgile ;
 [...]
 Et pour faire goûter son Livre à l'Univers,

réellement allusion à Mme Deshoulières dans cette lettre. L'hypothèse selon laquelle l'auteur aurait pu fréquenter le salon de Mme Deshoulières ne doit toutefois pas être écartée trop promptement.

³⁷ Perry Gethner, « Antoinette du Ligier de la Garde » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : [http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette du Ligier de la Garde](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette%20du%20Ligier%20de%20la%20Garde), p. consultée le 10 mars 2012.

³⁸ Antoine Baudeau de Somaize, *Dictionnaire des Précieuses par le sieur de Somaize. Nouvelle édition augmentée de divers opuscules du même auteur relatif aux Précieuses et d'une clef historique et anecdotique* [1660], ouvr. cité, 1856, t. 1, p. 66.

³⁹ Jean Donneau de Visé, *L'amour échapé ou les diverses manières d'aymer* [1669], ouvr. cité, 1980, t. 3, p. 34.

Croit qu'il faudrait en prose y mettre tous les vers⁴⁰.

L'hôtesse s'adonne elle-même à la poésie, mais ne se laisse convaincre d'imprimer ses vers qu'en 1672, dans le premier numéro du *Mercure galant*⁴¹. Il semble que son œuvre manuscrite ait été très admirée par ses contemporains⁴². Mme Deshoulières est liée entre autres aux deux frères Corneille, Fléchier, Pellisson, Benserade, Ménage, Quinault⁴³, Charpentier, Perrault⁴⁴, La Fontaine, Mlle de Scudéry et les deux Tallemant⁴⁵. Elle correspond avec Saint-Aignan, Condé et Montausier⁴⁶. Que Boursault ait fréquenté le salon de Mme Deshoulières devient vraisemblable dans la mesure où on lui connaît des liens avec chacun de ces personnages, à l'exception peut-être de Benserade et Perrault.

⁴⁰ Nicolas Boileau, « Satire X », *Œuvres complètes*, édition préparée et annotée par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 73 et 74.) Le Verrier prétend que cette précieuse serait Mlle du Pré, une amie de Charles Perrault, qui était visée dans une première version. (Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, ouvr. cité, p. 937, note 54.)

⁴¹ Donneau de Visé publie en effet deux de ses poèmes. Précisons par ailleurs que la plupart des informations contenues dans la courte biographie de Mme Deshoulières se réfère à la notice que lui consacre Perry Gethner dans le *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France*, que l'on retrouve en ligne sur le site *SIÉFAR*. (Perry Gethner, « Antoinette du Ligier de la Garde » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : [http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette du Ligier de la Garde](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette%20du%20Ligier%20de%20la%20Garde), p. consultée le 22 février 2012.)

⁴² Ses vers, et ses œuvres lyriques suscitent l'admiration de Donneau de Visé, Lignières, Déhénault, le comte de Grammont, La Rochefoucauld, Bayle, Ménage et Fléchier. (Renate Kroll, « La chanson des femmes poètes au XVII^e siècle : Mme de la Suze et Mme Deshoulières – une contribution féminine à la poésie chantée », dans Dietmar Rieger (dir.), *La chanson française et son histoire. Études Littéraires françaises*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 29.)

⁴³ Louis-Gabriel Michaud, *Biographie universelle. Nouvelle édition*, Paris, Desplaces, 1862, vol. 10, p. 505.

⁴⁴ À la liste que donne Michaud, le *Dictionnaire* de Fortunée Briquet ajoute d'autres noms, parmi lesquels Charpentier et Perrault. (Fortunée Briquet, « Antoinette Du Ligier de la Garde », *Dictionnaire* [1804], cité dans *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : [http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette du Ligier de la Garde](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette%20du%20Ligier%20de%20la%20Garde), p. consultée le 22 février 2012.)

⁴⁵ Cette information est fournie par Dietmar Rieger dans *La chanson française et son histoire* et complète la liste de Michaud et Briquet. (Dietmar Rieger, ouvr. cité, p. 29.)

⁴⁶ Mme Deshoulières, « Lettre de Mme Deshoulières au Prince de Condé » [22 décembre 1656], dans *Lettres de Mme Deshoulières au prince de Condé*, éd. H. de Châteaugirond, Paris, A. Firmin Didot, 1829 ; « Epître à M. le duc de Montausier, en lui envoyant la ballade qui suit », dans Deshoulières, *Poésies de Madame Des Houlières*, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1688, p. 54 ; « Réponse à M. le duc de S. Aignan, Duc, plus vaillant que les fiers Paladins », *Mercure galant*, janvier 1684, p. 223 ; « Réponse à M. le duc de S. Aignan, Los immortel que par fait héroïque », *Mercure galant*, janvier 1684, p. 228 ; « Réponse de Madame Deshoulières à M. le duc de S. Aignan, Quand vous me cedez la victoire », *Mercure galant*, Guillaume de Luynes, mars 1684, p. 234 ; « Bouts rimés à M. le duc de S. Aignan sur des rimes qui couraient alors », *Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes, novembre 1684, p. 272.

MESDEMOISELLES MANCINI

Les demoiselles Mancini sont au nombre des destinataires de Boursault, qui leur adresse un impromptu galant, inséré dans le recueil de 1669 et intitulé « A Mesdemoiselles de Manchiny, Qu'un illustre Abbé régaloit dans une maison de la Campagne où je fus mandé⁴⁷ ». À défaut d'indications temporelles précises ou de détails plus spécifiques, il serait vain de chercher à savoir lesquelles parmi les nièces de Mazarin étaient ciblées. Nous pouvons sans doute exclure Laure (1636-1657), qui épouse le duc de Mercœur en 1651 et qui meurt en 1657. Il pourrait s'agir d'Olympe (1637-1708), qui sera la maîtresse du roi et deviendra comtesse de Soissons, ou de sa sœur Marie (1639-1715), qui bénéficie aussi de la faveur royale en 1658-1659 et qui gravite autour du cercle de la reine Anne d'Autriche⁴⁸. Ce pourrait être Hortense (1646-1699)⁴⁹, qui aime les Belles-Lettres⁵⁰ et qui en 1659 est exilée à la campagne avec la jeune Marie-Anne (1649-1714)⁵¹. Quoiqu'il en soit, l'impromptu galant nous apprend surtout que Boursault, comme beaucoup d'autres auteurs de l'époque, cherche à s'attirer la bienveillance des nièces de Mazarin.

FRANÇOISE PASCAL

Françoise Pascal (1632-1698?⁵²), peintre et musicienne lyonnaise réputée au XVII^e siècle, est aussi la « première dramaturge professionnelle connue à ce jour⁵³ ». La relation

⁴⁷ Edme Boursault, « A Mesdemoiselles de Manchiny, Qu'un illustre Abbé régaloit dans une maison de la Campagne où je fus mandé », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 247 et 248.

⁴⁸ Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité p. 158.

⁴⁹ Hortense Mancini épouse en 1661 le fils du maréchal de Meilleraye, Armand-Charles de la Porte, grand maître de l'artillerie. (Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villegieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse soutenue à l'Université Paris IV en 1976, t. 1, p. 68, [en ligne] : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/rubrique-37-Micheline-Cuenin.html>, p. consultée le 12 mai 2012.)

⁵⁰ Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villegieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, ouvr. cité, t. 1, p. 68, [en ligne] : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/rubrique-37-Micheline-Cuenin.html>, p. consultée le 12 mai 2012.

⁵¹ Marie-Anne (1649-1714) convole en 1662 avec le duc de Bouillon.

⁵² L'année de sa mort est inconnue mais, selon Vertron, Françoise Pascal vit encore en 1698. (Deborah Steinberger, « Françoise Pascal » [2006], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : <http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/>, p. consultée le 19 mars 2011.)

⁵³ Henriette Goldwyn et Aurore Evain, « Introduction », dans Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de

que Boursault entretient avec elle semble assez différente de celle qu'il partage avec les autres précieuses. Peut-être en partie parce qu'ils font face à des défis similaires : issus tous deux d'une famille sans fortune ni relation à Paris, ils n'ont pas reçu de formation classique et tentent de vivre de leur plume dans un milieu littéraire parisien assez fermé. Au même titre que Boursault, Pascal doit mettre en œuvre diverses stratégies de carrière si elle veut accéder à la reconnaissance littéraire par la société parisienne⁵⁴ : son statut de femme de carrière et ses origines bourgeoises l'obligent à chercher des appuis dans les salons littéraires⁵⁵. Auteure de six pièces de théâtre publiées entre 1655 et 1664, Pascal s'installe à Paris en 1667, où elle fréquente les salons précieux. *Le Vieillard amoureux* (1664), sa dernière comédie, a peut-être été représentée sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne⁵⁶. Pascal est suffisamment connue à Paris au début de 1660 pour figurer dans le *Dictionnaire* de Somaize⁵⁷ et apparaître dans le *Cercle de femmes savantes* de Jean de la Forge aux côtés

Saint-Étienne, coll. « La cité des dames », 2008, p. 16. Perry Gethner, dans un article intitulé « Lyon as a Theatrical Space: The Case of Françoise Pascal's Tragi-comedies », fournit quelques précisions à ce sujet : « Nous savons avec certitude que son *Sésostris* a été représenté à Lyon, probablement en 1660, et il est possible, mais incertain, que sa première pièce, *Agathonphile martyr*, y fut aussi représentée en 1655. La première représentation à Paris d'une pièce de théâtre écrite par une femme n'aura lieu qu'en 1662, lorsque la tragi-comédie *Manlius* de Marie-Catherine Desjardins, future Mme de Villedieu, sera jouée à l'Hôtel de Bourgogne. » (nous traduisons) [« We know for sure that her *Sésostris* was performed in Lyon, probably in 1660, and it is possible, although non certain, that her first play, *Agathonphile martyr*, was performed there in 1655. The first staging in Paris of a work by a female playwright would not take place until 1662, when the tragi-comedy *Manlius* by Marie-Catherine Desjardins, the future Mme de Villedieu, was performed at the Hôtel de Bourgogne. » (Perry Gethner, « Lyon as a Theatrical Space: The Case of Françoise Pascal's Tragi-comedies », dans William Brooks, Christine Mc Call Phobes et Rainer Zaiser (dir.), *Lieux de culture dans la France du XVII^e siècle*, Oxford, Peter Lang, coll. « Mediaval and early modern French studies », 2012, p. 11.)

⁵⁴ « Dans ce siècle qui assistait à la naissance de l'écrivain, le statut d'auteur dramatique devenait un véritable enjeu stratégique pour pénétrer les réseaux d'influence, obtenir faveurs, charges et offices. Et sur ce vaste terrain de conquête qui tenait lieu de champ littéraire, les femmes, l'on s'en doute, ne furent pas toujours bien accueillies. » (Henriette Goldwyn et Aurore Evain, « Introduction », dans Aurore Evain, Perry Gethner, et Henriette Goldwyn (dir.), ouvr. cité, p. 11.)

⁵⁵ Perry Gethner s'est intéressé à cette question dans un article intitulé « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », paru en 2007 dans le collectif *Le Parnasse du théâtre. Le recueil d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*. (Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », dans Georges Forestier, Éric Caldicotte et Claude Bourqui (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2007, p. 309 à 323.)

⁵⁶ Même si on ne connaît aucun détail quant aux représentations et à la réception de cette œuvre, la présence du valet Philipin rappelle l'un des rôles privilégiés par l'acteur Claude Deschamps, sieur de Villiers (1600?-1681) et rend l'hypothèse plausible. (Perry Gethner & Deborah Steinberger, « Françoise Pascal », dans Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e siècle*, ouvr. cité, vol. 2, p. 179.)

⁵⁷ Elle apparaît dans le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize sous le pseudonyme de Palimente. (Antoine Baudeau de Somaize, ouvr. cité, t. 1, p. 273.)

de Mlle de Scudéry et de Mme de Lafayette⁵⁸. Les revenus qu'elle tire de ses productions littéraires ne suffisant pas à lui assurer l'indépendance financière, elle s'adonne aussi à l'enseignement de la musique et à la peinture⁵⁹. En 1669, la même année que paraît chez Claude Barbin les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* de Boursault, Pascal publie chez le même libraire son premier recueil de lettres intitulé *Le commerce du Parnasse*⁶⁰. Les liens entre Françoise Pascal et Edme Boursault sont attestés par la présence de quatre lettres de Pascal à Boursault publiées dans les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, lettres sur lesquelles Boursault attire l'attention du lecteur dans sa préface : « Tu trouveras dans le mesme Livre une Lettre et des Vers de Mademoiselle Pascal, qui est une autre Fille qui a beaucoup de merite aussi. C'est moins parce qu'ils sont faits à ma loüange, que je les ay placez dans le Corps d'un Livre que l'on debite soûs mon Nom, que dans la pensée de la servir en faisant voir ce qu'elle est capable de faire⁶¹. » La posture que défend Boursault dans sa préface est assez singulière pour l'époque : s'éloignant du *topos* qu'identifie Perry Gethner à savoir « l'accusation constamment renouvelée contre les femmes auteurs à succès, selon laquelle elles ne servent que de prête-nom pour un auteur masculin, puisqu'on trouve impensable qu'une femme soit capable de si bien écrire⁶² », Boursault valorise le talent de Babet et Pascal. De plus, contrairement aux textes liminaires du recueil de Pascal, dans lesquels, comme le rappelle Gethner, l'auteure lyonnaise « est louée non seulement pour son talent poétique, mais aussi pour ses compétences en tant que peintre et musicienne⁶³ », Boursault reste muet quant aux aptitudes artistiques de la jeune femme.

Les motivations qui conduisent Boursault à faire paraître les lettres de Pascal ne relèvent sans doute pas uniquement de l'altruisme. Dans les faits, l'auteur retire plusieurs

⁵⁸ Deborah Steinberger, « Introduction », Françoise Pascal, *Le commerce du Parnasse*, édition préparée et annotée par Deborah Steinberger, Exeter. University of Exeter Press, 2001, p. IX.

⁵⁹ Deborah Steinberger, « Introduction », Françoise Pascal, ouvr. cité, p. VII.

⁶⁰ Selon Deborah Steinberger, à qui l'on doit l'édition critique du texte, cette œuvre correspond à une époque de transition pour l'écrivaine, entre sa production dramatique (avant 1664) et ses écrits religieux (après 1670). (Deborah Steinberger, « Introduction », Françoise Pascal, ouvr. cité, p. VIII.)

⁶¹ Edme Boursault, « Preface qu'on lira si l'on veut », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, n. p. Il faut toutefois noter que la préface de l'édition de 1683 ne fera plus mention de ces lettres ou de leur auteure. Pascal s'était d'ailleurs retirée de la vie littéraire et théâtrale depuis plusieurs années.

⁶² Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », art. cité, p. 315.

⁶³ Perry Gethner, « Stratégies de publication et notions de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi Soleil », art. cité, p. 313.

avantages à publier ces épîtres, fort élogieuses à son égard et qui vantent avec beaucoup de conviction ses talents d'auteur :

Vous dont l'aymable veine en charmes si féconde
 Nous produit tous les jours les plus beaux Vers du Monde,
 Vous de qui l'entretien a de si doux Appas,
 Que l'on n'a point de joye que l'on ne vous void pas,
 Vous qui nous enseignez les plaisirs et la joye,
 Voudriez-vous du chagrin estre aujourd'huy la proye⁶⁴ ?

Ou encore :

Elle [la Nature] vous pourveut d'un Genie,
 D'un Esprit et d'un Jugement
 Qui donne de l'estonnement,
 Et rend vostre Gloire infinie :
 Vos Vers si pompeux et si doux,
 Si pleins d'une force enflammée,
 Font voir que ce qui vient de Vous
 Surpasse vostre Renommée.
 Avec ce merite suprême
 Apres de si rares effets
 Vostre Portrait ne peut jamais
 Estre fini que par Vous-mesme :
 C'est dans vos Illustres Ecrits
 Où vostre vivante peinture
 Surprend et charme les Esprits,
 Et qu'elle imite la Nature⁶⁵.

Les compliments que Pascal adresse à Boursault sur ses talents d'écrivain figurent parmi les rares témoignages des contemporains de l'auteur dont la critique actuelle dispose, excluant les propos satiriques de Molière et Boileau⁶⁶. Boursault semble par ailleurs avoir obtenu de Pascal qu'elle réalise son portrait ce qui, dans l'esprit de l'époque, constitue une marque de reconnaissance sociale :

Quand j'ay souhaité de vous peindre,
 Je sçavois, Illustre Boursault,
 Que mon projet estoit trop haut
 Pour y pouvoir jamais atteindre :
 Et l'on peut juger aysément
 En examinant mon Ouvrage,
 Que j'y fais voir assurément
 Moins de force que de courage.
 [...]

⁶⁴ Françoise Pascal, « A Monsieur Boursault. Elegie de Mademoiselle Pascal », dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 390 et 391.

⁶⁵ Françoise Pascal, « A Monsieur Boursault. Stances De Mademoiselle Pascal », dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 396.

⁶⁶ Edme Boursault se querelle avec Molière en prenant parti dans la querelle de *L'École des femmes*. Ce dernier lui répond en le peignant sous les traits de Trissotin dans *l'Impromptu de Versailles*. Boileau, quant à lui, s'attaque à Boursault dans ses *Satires*.

Elle [la nature] vous répandit ses graces
 Avec tant de profusion,
 Que dans cette confusion
 L'on ne sçauroit suivre ses traces :
 Elle épuisa tous ses Trésors
 Pour vostre Esprit incomparable,
 Et ne fit de si grands efforts
 Que pour vous rendre inimitable⁶⁷.

Enfin, notons que ces écrits mettent de l'avant la maîtrise qu'ont les auteurs des codes qui régissent tacitement l'esthétique galante⁶⁸.

Les intitulés des lettres de Pascal dans le recueil de Boursault adoptent une forme unique, en précisant chaque fois l'auteure et le destinataire (« A Monsieur Boursault. Elegie de Mademoiselle Pascal »). Ce procédé a pour effet d'insister sur leur statut respectif d'auteur. Il est vrai de dire que si Boursault ne veut être accusé d'avoir rédigé lui-même ces lettres, accusation qu'il devance dans sa préface, il doit impérativement identifier son correspondant, en l'occurrence Pascal. Certes, l'intention annoncée par Boursault dans son avis au lecteur est de mettre en valeur la poésie de Pascal, mais il n'en demeure pas moins qu'attirer l'attention du lecteur sur ces lettres épidiectiques qui insistent sur leur statut a surtout pour effet de consacrer son propre talent et sa carrière d'écrivain.

Dans *Le commerce du Parnasse*, Pascal use de pseudonymes galants derrière lesquels il est difficile d'identifier le correspondant. Les lettres XVIII et XIX présentent néanmoins de fortes similitudes de contenu avec deux des lettres qui paraissent dans le recueil de Boursault. En effet, la lettre XVIII publiée dans *Le commerce du Parnasse* fait écho à celle qui se retrouve dans les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* et qui évoque un Boursault gravement malade. Le parallèle entre les deux épîtres nous autorise à croire que le Tirsis dont il est question dans le recueil de Pascal est bel et bien Boursault. Sous la

⁶⁷ Françoise Pascal, « A Monsieur Boursault Stances de Mademoiselle Pascal. », dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 394 et 395.

⁶⁸ Les propos s'inscrivent dans le registre de la galanterie et sont en réalité assez convenus. Dans la « Lettre de Mademoiselle Pascal », Pascal enjoint Boursault de ne plus lui parler d'amour et de se borner à l'amitié. Elle émet des doutes quant à la véracité de ses sentiments et l'accuse d'inconstance. Boursault, en réponse, reproche à Pascal ses doutes, réaffirme son amour et l'enjoint de ne plus le soupçonner d'inconstance, de peur de lui faire du tort auprès des femmes. (Françoise Pascal, « Lettre de Mademoiselle Pascal » dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 397 à 399 et Edme Boursault, « A Mademoiselle Pascal », *Ibid.*, p. 446 à 451.)

forme d'une élégie, la lettre intitulée « La Mesme, sur la Maladie de Tirsis » mentionne les « jeunes charmes » d'un Tirsis très malade :

Ce beau berger d'un merite si rare,
Epreuve la rigueur d'une fièvre barbare
[...]
Tu le sçais bien, Soleil, que ce berger illustre
Est de tous nos vergers l'ornement et le lustre⁶⁹.

Une lettre publiée dans le recueil de Boursault et intitulée « A Monsieur Boursault sur sa Maladie. Madrigal de Mademoiselle Pascal » tient des propos semblables :

Vous ne guerissez point, Favory d'Appollon,
Et tout le Parnasse s'afflige,
Tout languit tout se plaint dans ce sacré Vallon
Où vostre illustre esprit passe pour un prodige⁷⁰.

Cette hypothèse tend à se confirmer par la présence de la lettre suivante (la lettre XIX) du *Commerce du Parnasse*. Intitulée « La Mesme à Mr... sur la mort de sa Maistresse. Elegie », l'épître est presque identique à celle que l'on retrouve dans le recueil de Boursault, sous le titre de « A Mr Boursault, élégie de Mademoiselle Pascal »⁷¹. C'est par la comparaison que les deux élégies prennent tout leur sens et livrent des informations complémentaires : tandis que le titre chez Boursault identifie le destinataire réel de la lettre du *Commerce du Parnasse*, soit Boursault lui-même, l'intitulé du recueil de Pascal et les quatorze vers qui s'ajoutent à l'élégie révèlent l'objet véritable du texte, qui porte sur la mort de la maîtresse de l'écrivain⁷². S'agit-il de cette Babet que les chercheurs ont en vain

⁶⁹ Françoise Pascal, « La Mesme, sur la Maladie de Tirsis », *Le commerce du Parnasse*, ouvr. cité, p. 25.

⁷⁰ Françoise Pascal, « A Monsieur Boursault sur sa Maladie. Madrigal de Mademoiselle Pascal », dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 392.

⁷¹ Françoise Pascal, « A Mr Boursault, élégie de Mademoiselle Pascal », dans Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 389 à 391.

⁷²

Mais tandis que je fais des efforts superflus,
L'on vient de m'annoncer que Philis ne vit plus.
Ouy, Cleandre, on m'apprend par ces tristes nouvelles
Que vous avez perdu ce miracle des Belles,
Que la mort inhumaine a réduit au tombeau,
Au regret des mortels un chef-d'œuvre si beau.
Puisqu'elle vous a pris cet objet plein de charmes,
Rien ne peut condamner vos soupirs et vos larmes ;
Pleurez ce rare objet qui vous avoit tant charmé,
Et de qui vous estiez si tendrement aymé :
Je ne diray plus rien contre vostre tristesse,
Un Amant doit pleurer la mort de sa Maistresse[.]
Vous devez regretter la perte de ses jours ;

tenté d'identifier et dont l'existence tendrait à prouver l'authenticité des lettres de Babet⁷³ ? Quoi qu'il en soit, la comparaison entre les deux recueils permet de corroborer certains éléments de la vie de Boursault qui ont influé sur son œuvre et de prouver l'authenticité des lettres de Pascal, mise en doute jusqu'à maintenant.

Les deux dramaturges ayant beaucoup en commun, leur parcours, les genres qu'ils pratiquent et les milieux qu'ils fréquentent, la possibilité qu'ils aient pu évoluer dans un même cercle galant n'a rien d'étonnant. Dans l'introduction du *Commerce du Parnasse*, Steinberger, preuves à l'appui, reconnaît en Guilleragues, l'auteur des *Lettres portugaises*, le Tersandre avec qui Pascal entretint une relation galante⁷⁴. Étant donné les rapports étroits qui lient Françoise Pascal à Guilleragues et Boursault, deux habitués des salons littéraires, la possibilité que ces écrivains se soient connus devient une hypothèse extrêmement intéressante. En effet, les *Lettres d'une religieuse portugaise* et les *Lettres à Babet*, tous deux publiés chez Barbin et datés de 1669⁷⁵, sont les premiers romans épistolaires reconnus par les historiens de la littérature. Sans prétendre résoudre ici cette énigme, peut-être faudrait-il revoir la genèse du genre à la lumière des relations entre Boursault, Françoise Pascal et Guilleragues ?

Mais si vous m'en croyez, ne pleurez pas toujours.

(Françoise Pascal, « La Mesme à Mr... sur la mort de sa Maïstresse. Elegie », *Le Commerce du Parnasse*, ouvr. cité, p. 26 et 27.)

⁷³ La question de l'authenticité des *Lettres à Babet* est soulevée par Bernard Bray dans un article paru en 2007. (Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », dans Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007, p. 373 à 386.) Elizabeth Goldsmith, dans « Exclusive » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, s'est elle aussi intéressée à cette question. (Elizabeth C. Goldsmith, ouvr. cité.)

⁷⁴ Deborah Steinberger, « Introduction », Françoise Pascal, ouvr. cité, p. XVII.

⁷⁵ Tant *Les Lettres portugaises* que les *Lettres à Babet* sont publiés en 1669, quoique le privilège obtenu par Boursault soit daté de 1667.

MADAME DE LA SUZE, MADELEINE DE SCUDERY ET MADAME DE VILLEDIEU⁷⁶

L'« Avertissement » de 1725 mentionne que « Mesdames de la Suze et de Villedieu, et Mademoiselle de Scudéry, avoient toujourns eu pour lui [Boursault] une amitié particuliere⁷⁷. » Cette source n'étant toutefois pas toujours très exacte, l'affirmation mérite d'être examinée de plus près.

Henriette de Coligny (1618-1673), comtesse de la Suze, est une précieuse qui, malheureuse en mariage⁷⁸, multiplie les aventures avec des galants qui restent pour la plupart ses amis⁷⁹. Du Marais où elle habite, Henriette de Coligny dirige les cabales des précieuses⁸⁰ et se liera, entre autres, à Boisrobert, Scarron, Chapelain, Gomberville, aux abbés Testu et de Pure. Elle s'adonne volontiers à l'écriture de madrigaux et d'élégies qui sont fort appréciés par ses contemporains, parmi lesquels Christine de Suède⁸¹. Sous le pseudonyme de Doralise, Baudeau de Somaize fait ainsi son éloge : « Doralise est une pretieuse de qualité qui a autant fait parler d'elle que pas une femme du royaume. Ses ecrits sont agreables et touchans ; elle reussit fort bien en prose, mais elle charme en vers. Tout ce qu'il y a de gens de lettres à Athènes [Paris] et de galands ont suivi cette belle. On dit mesme qu'elle a ecouté les soupirs de quelques-uns ; mais il ne le faut pas croire⁸². » Jean de la Forge va dans le même sens en affirmant : « Je pense que la divine Uranie s'est voulu servir de sa plume pour apprendre aux mortels à faire de belles élégies⁸³. »

⁷⁶ Les trois femmes étant bien connues de la critique actuelle, nous ne tracerons pas d'elles un portrait aussi détaillé que nous l'avons fait pour certaines précieuses moins bien étudiées. Nous ne retiendrons ici que les aspects plus spécifiques qui servent notre propos.

⁷⁷ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [i, vii, r^o].

⁷⁸ Elle partage avec la comtesse de Brégy une profonde aversion pour le mariage. Son époux, Gaspard de Champagne, comte de la Suze est un ivrogne lourdement endetté. Sa haine pour son mari est telle qu'en plus d'opter pour la séparation, elle abjure la religion protestante de son époux afin, dit-elle, « de ne plus le rencontrer ni en ce monde, ni dans l'autre ». (Philippe Sellier, « La Rochefoucauld et la préciosité », dans Claire Carlin (dir.), *La Rochefoucauld*, Mithridate, *Frères et sœurs, Les muses sœurs*, ouvr. cité, p. 15.)

⁷⁹ Émile Magne, *Bourgeois et financiers du XVII^e siècle. La fin troublée de Tallemant des Réaux*, Paris, Émile-Paul Frères, 1922, p. 224.

⁸⁰ Émile Magne, ouvr. cité, p. 223. Relevons cependant que la comtesse de la Suze n'apparaît nulle part dans l'ouvrage que Myriam Maître a consacré aux précieuses. (Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité.)

⁸¹ Dietmar Rieger (dir.), ouvr. cité, p. 29.

⁸² Antoine Baudeau de Somaize, ouvr. cité, t. 1, p. 66 et 67.

⁸³ Jean Adhémar et Étienne Dennery, *Les salons littéraires au XVII^e siècle : au temps des précieuses. Exposition à la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 46.

Dans le recueil de 1697, Boursault publie une lettre adressée à la comtesse de la Suze, « A Madame la Comtesse de la Suze. En luy envoyant un Remède pour la Migraine »⁸⁴. La lettre ne fournissant aucune indication quant à une éventuelle relation, il est impossible de déterminer si Boursault connaissait et fréquentait la comtesse dans les premières années de sa carrière. Vraisemblablement, si la lettre avait été antérieure à l'édition du premier recueil, il l'y aurait insérée, mais peut-être d'autres raisons expliquent-elles cette omission. Il demeure fort probable toutefois que la lettre ait été rédigée entre 1669 et 1673, date à laquelle meurt Henriette de Coligny. Il serait néanmoins précipité de conclure à une amitié entre la comtesse et l'auteur quoi que prétende l'« Avertissement » de 1725, dans lequel on lit que la Mme de la Suze « aimoit et estimoit particulièrement l'Auteur⁸⁵ ». Ce même paratexte attribue d'ailleurs à la comtesse le madrigal qui suit la préface de l'édition de 1709 des *Lettres à Babet*⁸⁶.

Quant à ce qui a trait à Mlle de Scudéry et Mme de Villedieu, rien n'indique dans leur correspondance respective que l'une ou l'autre aient compté Boursault au nombre de leurs amis. L'hypothèse ne doit pas pour autant être trop rapidement écartée. Le cercle de Madeleine de Scudéry (1607-1701) se compose d'auteurs que Boursault connaît (Pellisson, Ménage), comme nous le verrons plus loin. Par ailleurs, ses principaux mécènes (Montausier et Saint-Aignan) seront les deux plus fidèles protecteurs de Mlle de Scudéry et de Pellisson pendant sa disgrâce⁸⁷. Dans le relevé que Niderst dresse des proches de

⁸⁴ Edme Boursault. « A Madame la Comtesse de la Suze. En luy envoyant un Remède pour la Migraine », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 91 et 92.

⁸⁵ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [i, v, r^o et v^o].

⁸⁶

Babet, qui que tu sois, que tes lettres sont belles!
 Que pour toucher les cœurs elles ont de pouvoir!
 Ce sont des beautez naturelles
 Qu'on ne se lasse point de voir.
 Les naïvetez enchantées,
 Qu'avec tant d'enjouement ton amour t'a dictées,
 Ont d'inimitables appas.
 Quand Tircis, insensible aux accens de ma Lyre,
 Pour ne pas m'écouter portoit ailleurs ses pas
 Que ne te connoissois-je, hélas!
 Tu m'aurois appris à lui dire
 Ce que je ne lui disois pas.

([Comtesse de la Suze], « A Babet. Sur ses lettres. Madrigal », dans Edme Boursault, « Préface », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1709, t. 1, n.p.)

⁸⁷ Alain Niderst, ouvr. cité, p. 481.

Madeleine de Scudéry qui en 1668 avaient des raisons de haïr Boileau, il retient Boursault, Coras, Saint-Aignan et Montausier⁸⁸. Pour ce qui est de l'amitié hypothétique entre Madame de Villedieu et Boursault, rien ne nous permet d'étayer l'hypothèse. Certes, Boursault rend visite une ou deux fois par semaine à une certaine Mlle de Morangis⁸⁹, qui pourrait bien être Philiberte d'Amoncourt (†1669), épouse d'Antoine de Barillon, sieur de Morangis, femme dévote, charitable et amie sincère de Mme de Villedieu⁹⁰. L'identité de cette amie de Boursault demeure toutefois incertaine et les éléments que nous possédons seraient à eux seuls insuffisants pour prouver que les deux auteurs se fréquentaient. Enfin, rappelons que dans sa thèse sur Mme de Villedieu, Micheline Cuénin s'est intéressée au réseau social de l'écrivaine, dans lequel Boursault ne semble pas avoir sa place.

MADAME TALLEMANT

La lettre de Boursault à Madame Tallemant⁹¹, dont nous avons déjà cité un extrait, atteste que l'auteur visite régulièrement son salon, centre de la vie littéraire à Paris⁹². Peu étudiée par la critique actuelle, Marie du Puget de Montauron, femme de Gédéon II, apparaît dans le *Cyrus* de Madeleine de Scudéry, qui en fait un portrait assez peu flatteur sous les traits de Cleorite : « ses regards, quoy que doux, n'avoient rien de fort passionné ; au contraire, il y paraissoit si peu d'application qu'il estoit aisé de voir qu'elle aimoit mieux se regarder dans un miroir que tout autre chose, et qu'elle s'aimoit plus que tout le reste du monde⁹³. » Le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize fournit aussi une description de Mme Tallemant, sous le pseudonyme de Taxaris : « l'amour qu'elle a pour les vers, et sur tout pour les jeux de cirque [comédie] est connu de tous ceux qui la visitent ; elle en est

⁸⁸ Alain Niderst, ouvr. cité, p. 488.

⁸⁹ Edme Boursault, « Response de Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 290.

⁹⁰ Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, ouvr. cité, t. 1, p. 61 et 62, [en ligne] : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/rubrique-37-Micheline-Cuenin.html>, p. consultée le 12 mai 2012. S'il s'agit bien de cette personne, l'hypothèse d'une amitié entre Boursault et Mademoiselle de Villedieu devient plus plausible.

⁹¹ Edme Boursault, « A Madame Talemant », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 91 à 93.

⁹² Antoine Adam, « Notes », dans Tallemant des Réaux, ouvr. cité, t. 2, p. 1360.

⁹³ Madeleine de Scudéry, *Cyrus*, cité dans Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 722.

même protectrice, et ne voit pas seulement les auteurs, mais mesme Bavius [Boyer] est logé dans sa maison⁹⁴. » C'est vraisemblablement chez elle que Boursault pourrait s'être lié à Boyer (1618-1698), dont il sera question plus loin.

BOURSAULT, AUTEUR GALANT

Ce tour d'horizon révèle que Boursault ne sous-estime pas le pouvoir que détiennent les hôtesse sur sa carrière en émergence. La plupart des femmes qu'il fréquente gravitent autour du pouvoir d'Anne d'Autriche, de la Grande Mademoiselle et de Mazarin. C'est auprès d'elles et des auteurs qui visitent leurs ruelles que Boursault, qui n'a jamais étudié dans les collèges, a parfait sa formation d'écrivain. Pourtant, s'il est bien accueilli chez Mesdames Deshoulières et Tallemant et qu'il développe une amitié avec Françoise Pascal, il ne semble pas avoir réussi à pénétrer les cercles les plus influents. Il ne fait cependant aucun doute que Boursault essaya de se rapprocher des coterie entourant les Demoiselles Mancini ou Madeleine de Scudéry, mais rien ne permet de croire que sa démarche a été couronnée de succès. Selon toute vraisemblance, il ne bénéficie pas du soutien régulier des hôtesse les plus en vogue. Il n'en reste pas moins que les précieuses, et les auteurs qui gravitent autour d'elles, ont été témoins des premiers pas de Boursault en littérature et qu'ils constituent ses premières instances de réception. L'exercice de lecture publique auquel l'écrivain se prête avant de représenter ou d'imprimer ses œuvres implique nécessairement d'écrire d'abord en fonction de plaire à cette première instance. Boursault se prête au jeu des salons, à l'instar de plusieurs de ses contemporains. Ses comédies, ses gazettes, son recueil épistolaire et ses nouvelles, teintés de cette esthétique galante, participent à la mise en place de cette figure d'un Boursault galant, une image qu'il peaufine dans les salons littéraires. En obtenant l'approbation des précieuses, Boursault espère bien se frayer une voie parmi les auteurs et s'attirer le soutien de mécènes.

⁹⁴ Antoine Baudeau de Somaize, *ouvr. cité*, t. 1, p. 232.

CHAPITRE II

BOURSAULT, AUTEURS ET GENS DE MÉTIER

Devant ces raisons que nous venons d'évoquer et celles que nous avons présentées en début de partie, il apparaît plus que jamais essentiel de parvenir, dans la mesure du possible, à restituer une idée assez juste du réseau social de Boursault. Certes, le reconstituer n'est pas simple, et malgré quelques indices qui subsistent dans ses recueils épistolaires, le cheminement social de Boursault demeure à la fois complexe et lacunaire. Comme ce fut le cas pour les précieuses, nous nous heurtons dans cet exercice à une absence de documentation (témoignages, échanges épistolaires, etc.). Une présentation biographique s'avère ainsi nécessaire, parce qu'elle met en lumière, à travers certaines occurrences, les réseaux qui se tissent, les possibilités qui ont pu se présenter à l'auteur et qui l'ont guidé dans ses choix de carrière. La plupart des « amis » de Boursault dont il sera question ici ont pratiqué l'écriture ; d'autres sont des professionnels de la scène. Que ces amitiés soient le fruit d'un opportunisme de carrière ou d'un sentiment sincère importe peu : la question ne saurait être réduite à ces jugements moraux, anachroniques dans la société française du XVII^e siècle.

L'« Avertissement » en tête du *Théâtre* (1725) de Boursault rapporte que « Messieurs Péliisson, Charpentier, de Scudéry, Tallemant, Ménage, Quinault, Segrais, avoient été ses amis intimes¹. » Parmi les relations attestées qu'il entretient avec ses pairs, on compte Barbier, Bossuet, Boyer, Charpentier, les frères Corneille, Des Barreaux, Donneau de Visé, Fléchier, Furetière, Gilbert, La Fontaine, Ménage, Pellisson, Quinault, Segrais et les deux Tallemant. Quelques indices nous permettent en outre de croire que Boursault se lia avec Cotin, Perrin et Pure. Certains de ces auteurs ayant vraisemblablement été rencontrés dans

¹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [i, vi, r^o].

les ruelles galantes, nous procéderons dans un ordre aussi rigoureusement chronologique que possible, de manière à effectuer des regroupements et à éviter les répétitions.

DES BARREAUX

Si l'on en croit une lettre de remontrance adressée à Des Barreaux que Boursault insère dans son recueil de 1697, il semble que peu de temps après son arrivée dans la capitale parisienne, l'auteur se soit lié d'amitié avec le libertin. Cette lettre, qui s'intitule « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable »², témoigne d'une familiarité certaine entre les deux auteurs : « Vous m'avez, Monsieue [*sic*] témoigné de si bonne heure toute la tendresse et toute la bonté d'un Père, que j'embrasse avec avidité la premiere occasion qui se presente de vous marquer toute la reconnoissance et tout le respect d'un Fils³. » Dans le même texte, on apprend que c'est grâce au soutien de Des Barreaux que Boursault se serait lancé dans l'écriture : « Ce fut vous (je m'en fais trop d'honneur pour le cacher) qui me trouvâtes le premier des dispositions à la Poësie : la vôtre me servit de règle pour y réussir⁴. » Dans cette lettre, Boursault tente de convaincre Des Barreaux de se repentir avant sa mort, « qui ne semble plus avoir d'incertitude [pour lui] [et qui] ne tardera plus guères à venir⁵. » Il rappelle au libertin la maladie qui fut à l'origine de son sonnet de contrition, lequel est reproduit dans la lettre. La maladie à laquelle Boursault fait allusion survient probablement au début des années 1640⁶ et entraîne la conversion éphémère du libertin⁷. Ses contemporains,

² Marie-Françoise Baverel-Croissant en résume ainsi le contenu : « Cette lettre de Boursault dont le ton est amical mais ferme s'efforce, par une anecdote, par le rappel du sonnet de contrition, par un apologue et enfin par un appel à la raison de convaincre Des Barreaux. » (Marie-Françoise Baverel-Croissant, *ouvr. cité*, p. 68.)

³ Edme Boursault, « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, *ouvr. cité*, 1699, t. 1, p. 24.

⁴ Edme Boursault, « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, *ouvr. cité*, 1699, t. 1, p. 29.

⁵ Edme Boursault, « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, *ouvr. cité*, 1699, t. 1, p. 26.

⁶ Marie-Françoise Baverel-Croissant, *ouvr. cité*, p. 61. Tallemant des Réaux fait allusion à la maladie du libertin dans ses *Historiettes* (Tallemant des Réaux, *ouvr. cité*, t. 1, p. 30), et Antoine Adam fait aussi remonter cette maladie au début des années 1640 (Tallemant des Réaux, *ouvr. cité*, t. 2, p. 934). Pierre Bayle, dans un article sur Des Barreaux de son *Dictionnaire historique et critique*, s'intéresse à ce sonnet dévot qui aurait été écrit « deux ou trois ans avant sa mort et qui est connu de tout le monde. » (Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique. Revuë, corrigée et augmentée par l'Auteur*, seconde édition, Rotterdam,

scandalisés par une foi aussi opportuniste, se rappelèrent longtemps cet épisode⁸. Bien que sur la lettre de Boursault ne figure aucune datation, il est vraisemblable qu'elle ait été écrite dans les années qui précèdent la mort de Des Barreaux. Boursault vient d'apprendre « la mort d'une malheureuse femme, qui étoit l'opprobre de son sexe⁹ » et la maîtresse de Des Barreaux. Ce ne peut être, comme l'a supposé Baverel-Croissant, Marion de Lorme, morte en 1650¹⁰. Quoi qu'il en soit, en prenant sous son aile le jeune Boursault, Des Barreaux lui a sans aucun doute ouvert de nombreuses portes et permis d'établir un réseau social et littéraire¹¹.

Si l'on excepte les relations entre Boursault et Des Barreaux, rien ne permet de lier Boursault au cercle libertin : les quelques éléments biographiques dont nous disposons ne révèlent aucune autre information quant aux premières années de la vie parisienne de l'auteur. Dans une lettre au neveu de Turenne, libertin confirmé, l'écrivain affirme : « Je n'ay jamais été débauché ni libertin ; mais j'ay été jeune : et n'ayant jamais eu de grandes vertus, j'ay fait ce que j'ay pû pour ne pas avoir de grands vices¹² ». Si Boursault a un jour fréquenté les cercles libertins, il semble que ce soit déjà chose du passé en 1661, lorsqu'il

chez Reinier Leers, 1702, t. 1, p. 1036.) L'hypothèse de Bayle selon laquelle la maladie de Des Barreaux serait survenue à la fin de sa vie est contestée par Baverel-Croissant. (Marie-Françoise Baverel-Croissant, *ouvr. cité*, p. 153.)

⁷ Selon Tallemant des Réaux, cette conversion éphémère n'aurait eu pour but que de « ne pas perdre quatre mille livres de rente qu'il espéroit de sa mère ». (Tallemant des Réaux, *cité dans Marie-Françoise Baverel-Croissant, ouvr. cité*, p. 72.)

⁸ Boileau, dans ses premières satires, pense vraisemblablement à Des Barreaux lorsqu'il écrit :

Ainsi parle un esprit qu'imité la satire [...]
 Qui fait l'homme intrépide, et, tremblant de foiblesse,
 Attend pour croire en Dieu que la fièvre le presse ;
 Et riant, hors de là, du sentiment commun,
 Presche que Trois sont Trois et ne font jamais Un.

(Nicolas Boileau, « Satire I », *Œuvres complètes*, *ouvr. cité*, p. 16 et 875.)

⁹ Edme Boursault, « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, *ouvr. cité*, 1699, t. 1, p. 26.

¹⁰ Marie-Françoise Baverel-Croissant, *ouvr. cité*, p. 65. Boursault n'était pas encore à Paris à cette époque et n'avait alors que 12 ou 13 ans.

¹¹ Nous pouvons entre autre supposer que les liens d'amitié étroits que le libertin entretient avec Condé (Marie-Françoise Baverel-Croissant, *ouvr. cité*, p. 105.) ne sont pas étrangers au fait que Boursault ait pu bénéficier de la protection de ce dernier dans les premières années de sa carrière. Nous reviendrons sur les rapports entre Boursault et les Condé dans le chapitre consacré aux mécènes de Boursault.

¹² Edme Boursault, « A Son Altesse Monseigneur le Prince de Turenne. En luy envoyant trois Contes et quatre Epigrammes », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, *ouvr. cité*, 1700, t. 2, p. 40 et 41.

publie ses premières œuvres connues, *Les litanies de la sainte Vierge*¹³ et *Le temple de la vertu*¹⁴. La première embrasse la thématique religieuse et l'autre, épideictique, consiste en un éloge de la duchesse d'Angoulême, modèle de piété, qui l'emploie comme secrétaire des commandements.

LE CERCLE DE COSTAR

Dans ses annotations des *Œuvres complètes* de Boileau, Françoise Escal affirme – sans toutefois se référer à une source – que Boursault aurait fréquenté dans les premières années de sa vie parisienne le cercle de Costar, qui regroupe les ennemis de Boileau et Molière¹⁵. Quoique aucun biographe de Boursault n'ait jamais, à notre connaissance du moins, relevé ce fait, cette piste mérite d'être examinée plus attentivement. Pierre Costar (1603-1660), selon le dix-septième Émile Magne, était un chanoine du Mans vivant aux confins de l'athéisme¹⁶, « gonflé de grec et de latin, épicurien et sodomite qui cherchait encore à cinquante ans la réputation sans l'atteindre¹⁷. » Il aurait été introduit dans la société galante par l'abbé François Tallemant¹⁸ et se serait lié avec quelques beaux esprits de son temps (Voiture, Ménage, Chapelain). On le connaît aujourd'hui pour s'être engagé pendant cinq ans dans une querelle où il défendit les œuvres de Voiture contre celles de Girac¹⁹, ainsi que pour les lettres qu'il a laissées à la postérité²⁰. Lorsqu'en 1655, Mazarin

¹³ Edme Boursault, *Les litanies de la Vierge, en Vers. Seconde édition*, Paris, Nicolas Pepingué, 1667. Il ne demeure, à notre connaissance, aucun exemplaire de la première édition que certains biographes de Boursault font remonter à 1661.

¹⁴ Si l'on en croit les pièces liminaires signées en juin 1661, *Le temple de la vertu* circule vraisemblablement sous forme manuscrite avant d'être publié en 1662 dans une édition très rare, retrouvée par L. Grigon : « Le portrait de S.A. Madame la duchesse douairière d'Angoulesme, ou le Temple de la Vertu, en vers heroïques, par le sieur Boursault, à Paris, MDCLXII, ou le songe véritable. » (L. Grignon, « Portrait de la duchesse d'Angoulême », *Revue de Champagne et de Brie*, vol. 13, 1882, p. 219.) L'ouvrage se retrouve en outre dans les dernières pages du recueil épistolaire de 1669 de Boursault. (Edme Boursault, « Le Temple de la Vertu », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 417 à 435.)

¹⁵ Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 910.

¹⁶ Émile Magne, ouvr. cité, p. 227.

¹⁷ Émile Magne, ouvr. cité, p. 226.

¹⁸ Émile Magne, ouvr. cité, p. 226.

¹⁹ Emmanuel Bury, « Costar (Pierre) »; Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 338.

²⁰ Les œuvres de Costar sont publiées à compter de 1653 : *Défense des ouvrages de Monsieur de Voiture*, Paris, Augustin Courbé, 1653 ; *Les entretiens de Monsieur de Voiture et de Monsieur Costar*, Paris, Augustin Courbé, 1654 ; *Suite de la Défense des Œuvres de Mr de Voiture. A Mr Menage*, Paris, Augustin Courbé,

songe à distribuer des gratifications aux auteurs, c'est à Costar qu'il confie la tâche de dresser un *Mémoire des gens de Lettres célèbres en France* et un *Mémoire des gens de Lettres célèbres dans les pays étrangers*²¹. Entre 1656 et 1658, Costar régala ses amis de chapons et gélinottes qu'il leur faisait parvenir du Mans chaque semaine²² et qui donnaient lieu à des banquets gargantuesques auxquels assistaient entre autres Scarron (1610-1660), Des Barreaux, François Charpentier (1620-1702), Guillaume Colletet (1598-1659)²³ et sa femme Claudine, l'abbé François Tallemant (1620-1693), Gilles Ménage (1613-1692) et Pellisson (1624-1693).

A priori, on voit mal Costar, que la comtesse de La Suze décrit comme « le plus galant des pédants et le plus pédant des galants²⁴ », s'intéresser à un Boursault adolescent, sans érudition ni réputation. La même remarque pourrait s'appliquer à Colletet et Scarron, qui jouissent déjà d'un prestige social considérable. Leur nom n'apparaît dans aucun des écrits de Boursault, et aucun témoignage de contemporains ne vient corroborer l'hypothèse, qui ne peut néanmoins être totalement écartée. Enfin, s'il existe des similitudes esthétiques entre Boursault et Scarron, comme l'ont perçu leurs contemporains²⁵, le mentorat n'est que

1655 ; *Apologie de Mr Costar. A Mr Menage*, Paris, Augustin Courbé, 1657 ; *Lettres de Costar*, Paris, Augustin Courbé, 1658 ; *Lettres de Costar. Seconde partie*, Paris, Augustin Courbé, 1659.

²¹ Ces listes comprennent au total 132 noms, dont la moitié sont des littérateurs et l'autre moitié, des savants. (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 252.) Manuscrits disponibles à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 23045, f. 114-127.

²² Ces banquets ont donné lieu à des entretiens auxquels Costar répondait et sont immortalisés par *La Chronique des chapons et des gélinottes du Mans*. Martin de Pinchesne, neveu de Voiture et auteur de *Poésies mêlées* (1662), organisait un repas sur une base hebdomadaire « en l'honneur des "gélinottes" que Costar se faisait un devoir de lui envoyer du Mans ». On peut y lire entre autres des lettres et impromptus du comte de Saint-Aignan, qui sera l'un des mécènes de Boursault et qui figure au nombre des correspondants de Claudine Colletet, Martin Pinchesne et Pierre Costar (Étienne Martin de Pinchesne, *La chronique des chapons et des gélinottes du Mans*, publiée par Frédéric Lechèvre, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907, p. 202 à 213). À la mort de Costar, les « entretiens des gélinottes » se poursuivront quelque temps entre Pinchesne et le successeur de Costar, Pauquet.

²³ Guillaume Colletet fut l'un des premiers membres de l'Académie française. Il était très apprécié de ses contemporains, si l'on en croit les témoignages d'Urbain Chevreau et de Chapelain : « O l'admirable tempérament que celui du complaisant Mr Colletet ! » (Urbain Chevreau, *Chevaeana*, t. 1, 1700, p. 30, cité dans Frédéric Lechèvre, « Introduction », Étienne Martin de Pinchesne, ouvr. cité, p. XLVI.) ; « Je plains ses amis de la perte qu'ils ont faite d'un homme de bien et qui étoit de bonne compagnie. » (Chapelain, *Mélanges de littérature de Camusat*, 1726, cité dans Frédéric Lechèvre, « Introduction », Étienne Martin de Pinchesne, ouvr. cité, p. XLVII.)

²⁴ Émile Magne, ouvr. cité, p. 228. Alain Viala, dans *Naissance de l'écrivain*, le fait entrer dans la catégorie des « les nouveaux doctes ». (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 252 à 254.)

²⁵ L'esthétique de Boursault est suffisamment proche de celle de Scarron pour que les contemporains attribuent à Scarron *L'Histoire espagnole ou ne pas croire ce que l'on voit*, publiée anonymement en 1670 et

l'une des nombreuses explications possibles. De même, si plusieurs des convives étaient en relation avec l'auteur, la rencontre a pu se produire dans l'une des nombreuses ruelles que fréquente Boursault.

Boursault a-t-il effectivement gravité au sein du cercle de Costar comme le soutient Escal ? L'hypothèse, quoique possible, demeure incertaine : Des Barreaux figurait au nombre des convives de Pinchesne et il peut fort bien avoir introduit le jeune Boursault auprès de certaines de ses relations. Dans ce cas, la rencontre de Boursault avec Charpentier, Pellisson, Ménage, et l'abbé Tallemant se serait produite avant même que l'auteur ne publie ses premières œuvres.

FRANÇOIS CHARPENTIER

L'amitié entre François Charpentier et Boursault est attestée par une correspondance assidue entre les deux auteurs : les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1669) contiennent neuf lettres que Boursault adresse à l'académicien²⁶ et on en retrouve une dernière dans les *Lettres de bons mots* (1697)²⁷. Aucune n'est datée. Ces lettres adoptent un ton badin pour relater et commenter divers événements auxquels les deux auteurs ont assisté ensemble, évoquent leurs intrigues galantes, des femmes à qui Boursault prête à l'occasion un nom galant (Climène, Philis, etc.). Le sujet des lettres, le ton familier, les nombreuses allusions faites à des amis communs et à des événements auxquels ils assistent tous deux permettent de croire que la relation que Boursault entretient avec Charpentier est très amicale²⁸. Cette amitié semble réciproque, lorsque Boursault écrit à Charpentier

dont Boursault revendique la paternité plus tard. (« Avertissement », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1709, t. 1, p. [a v, v^o].)

²⁶ Ces lettres sont toutes intitulées « A Monsieur Charpentier » ou « Au Mesme » et se retrouvent dans la première édition aux pages suivantes : 94 à 97 ; 107 à 109 ; 163 à 165 ; 205-206 ; 335 à 337 ; 338 à 339 ; 340 à 342 ; 437 à 440 ; 461 à 465. (Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, 1669.)

²⁷ Edme Boursault, « A Monsieur Charpentier », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 247 et 248.

²⁸ Des stances envoyées à ce dernier le jour de sa fête, si elles ne peuvent être prises au pied et à la lettre, étayent néanmoins cette hypothèse : « Le plus cher de tous mes amis/ Pour qui mon estime est si grande [...] Tout change en ce Monde, hormis/ Notre amitié. » (Edme Boursault, « Au Mesme. Pour le jour de sa Feste. Stances », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 340 et 341.)

« Vous l'avez [l'âme] assez obligeante pour avoir fermé les yeux sur tout ce qui pouvoit me dérober de vostre estime²⁹. » Cette relation ne pouvait qu'être bénéfique à un néophyte tel que Boursault. François Charpentier, formé en droit, est un homme de lettres qui siège à l'Académie française dès 1650. Après avoir écrit *La vie de Socrate* (1657) et offert une traduction de *La Cyropédie* de Xénophon (1658), il entre au service de Colbert. Il assure la propagande du ministre qui le récompense de ses services en lui obtenant, à partir de 1664, une pension royale de 1 500 livres³⁰. Colbert fait entrer Charpentier à l'Académie des Inscriptions dès sa création (1663) et l'en nomme directeur.

Le réseau social de Charpentier est large et constitue un atout important dans sa carrière : il fréquente Pinchesne³¹, Conrart³², Pellisson³³. Il sera l'ennemi de Molière et Boileau, ainsi que le rappelle Françoise Escal dans ses annotations des *Œuvres* de Boileau : « Boileau le raille pour diverses raisons ; d'abord il appartient à la cabale de Boursault, Colletet, l'abbé Tallemant et Costar : Molière est leur ennemi. Ensuite, Charpentier est protégé par Colbert pour lequel il écrit en 1664 un prospectus pour le lancement de la Compagnie des Indes³⁴. » Boileau se moque dans son « Discours au roy » d'une églogue de Charpentier, parue en 1663, dans laquelle l'académicien se complimentait et vantait ses propres mérites : « L'un en stile pompeux habillant une églogue,/ De ses rares vertus Te fait

²⁹ Edme Boursault, « À Monsieur Charpentier », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 464.

³⁰ *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Librairie Letourzey et Ane, 1933, t. 8, p. 632.

³¹ Charpentier, déjà invité chez Pinchesne à la fin des années 1650, le fréquente encore au début de la décennie 1670, comme l'atteste l'anecdote qu'il raconte dans son *Carpenteriana* et qui remonte à février ou mars 1671 : « J'aimois veritablement M. de Pinchesne, et je le voïois comme un bon ami, sa qualité d'Auteur à part ; car j'étois très patient admirateur de ses Ouvrages. Santeuil le trouva un jour chez moi, qui me faisoit la lecture du Privilege qu'il avoit obtenu pour certain recueil de Poësie [...] Je vis l'heure que les deux Poëtes aloient [*sic*] se parler un peu rudement, lorsque l'on servit le dîné, dont je les avois prié tous deux. » (François Charpentier, *Carpenteriana ou remarques d'histoire, de morale, de critique, d'erudition, de bons mots*, publié par Boscheron, Paris, Le Breton fils, 1724, p. 436 à 438.)

³² Une lettre de Conrart à Charpentier montre que les deux auteurs entretenaient une correspondance. (Bernard Beugnot, « Une lettre inédite de Valentin Conrart », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre et décembre 1981, p. 953 à 955.)

³³ « L'agréable esprit que mon ami M. Péllisson ! Il écrit fort bien en vers et en prose ; il sçait du Grec, du Latin, de l'Italien et de l'Espagnol. Il juge fort bien des ouvrages ; il est très-galant dans sa conversation et dans ses écrits ; quoi qu'il soit extrêmement difforme, il ne laisse pas de se faire aimer des Dames. » (François Charpentier, ouvr. cité, p. 82.)

³⁴ Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, ouvr. cité, p. 864.

un long prologue,/ Et mesle, en se vantant soi-mesme à tout propos,/ Les loüanges d'un Fat à celles d'un Heros³⁵. »

Si Boursault et Charpentier semblent en étroite relation avant 1669, on ignore le temps que dura cette amitié. Boursault ne figure à aucun endroit du *Carpenteriana ou remarques d'histoire, de morale, de critique, d'erudition, de bons mots* de Charpentier, qui contient des commentaires et anecdotes politiques, littéraires et sociales récoltés au cours de la carrière de l'auteur et rédigés à partir de la décennie 1680 (mais surtout, si l'on en croit les références à des évènements historiques, à la fin de la décennie). Le silence autour de Boursault n'est guère surprenant toutefois, si l'on considère que l'auteur est à peu près absent de la scène littéraire et théâtrale parisienne entre 1672 et 1690³⁶.

MENAGE, FLECHIER, PELLISSON

Le peu d'indications dont nous disposons ne nous permet pas de connaître les détails de la relation qu'entretient Boursault avec Ménage (1613-1692), Fléchier (1632-1710) et Pellisson (1624-1693). Sur ses liens avec le premier, nous savons uniquement ce que l'auteur nous en dit dans une lettre à Monseigneur de Langres, publiée dans le recueil de 1697. Boursault y raconte une anecdote qu'il prétend tenir de Ménage et qui aurait été digne, selon lui, de figurer dans le *Menagiana*³⁷. Ménage ayant gravité un temps dans le cercle de Mlle de Scudéry et de Pellisson, que Boursault a sans doute fréquenté aussi, il est en effet fort probable qu'ils aient été en contact. Boursault se réfère aussi à Ménage dans le cadre de querelles linguistiques, comme celle qui motive sa lettre à Esprit Fléchier, intitulée « A Monseigneur Fléchier, de l'Académie Françoise, Évêque de Nimes. Pour sçavoir si l'on doit dire au présent : *perds-je* mon Argent ou *perdé-je* mon Argent »³⁸. Dans cette

³⁵ Nicolas Boileau, « Discours au Roy », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 9.

³⁶ Entre 1675 et 1688, Boursault travaille comme receveur de tailles à Montluçon. Pendant cette période, quelques-unes de ses œuvres sont rééditées, mais il produit peu.

³⁷ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evesque et Duc de Langres, pair de France. Remarques et bons Mots », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 374.

³⁸ Edme Boursault, « A Monseigneur Fléchier, de l'Académie Françoise, Évêque de Nimes. Pour sçavoir si l'on doit dire au présent : *perds-je* mon Argent ou *perdé-je* mon Argent », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 282.

lettre, postérieure à 1687³⁹, Boursault s'étonne du parti que soutient Fléchier et se réfère à Vaugelas, Ménage, Corneille, Bourdaloue et Mlle de Scudéry pour appuyer sa position : « tout ce que je puis faire, pour conserver le respect que je vous dois, c'est de croire que vous avez décidé la chose avec un peu de précipitation⁴⁰. » Les remontrances que Boursault adresse à l'académicien quant à sa position ne doivent pas, écrit-il, lui faire « perdre [sa] bienveillance⁴¹ ».

Quant à Pellisson, la lettre que lui adresse Boursault est la première à ouvrir le recueil de 1697⁴². Intitulée « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoise, Lettre et fable », la lettre de Boursault félicite Pellisson pour la charge qu'il vient d'obtenir du roi, ce qui daterait la lettre de 1670⁴³ : « Comme il y a peu de personne au monde qui vous honore plus sincèrement que moy, il y en a peu aussi qui prennent plus de part non seulement à la justice que le Roy vous rend, mais à la bonté que Sa Majesté vous témoigne⁴⁴. » Pellisson et Boursault bénéficiant tous deux de la protection de Saint-Aignan et de Montausier⁴⁵ et de l'amitié de François Charpentier, l'hypothèse selon laquelle les deux auteurs auraient pu fréquenter les mêmes cercles et développer de l'estime l'un pour l'autre devient plausible.

³⁹ C'est la date à laquelle Fléchier fut nommé évêque de Nîmes. (Biographie disponible sur le site de l'Académie française, [en ligne] : <http://www.academie-francaise.fr/>, p. consultée le 22 février 2012.)

⁴⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur Fléchier, de l'Académie Françoise, Évêque de Nimes. Pour sçavoir si l'on doit dire au présent : *perds-je* mon Argent ou *perdé-je* mon Argent », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 280 et 281.

⁴¹ Edme Boursault, « A Monseigneur Fléchier, de l'Académie Françoise, Évêque de Nimes. Pour sçavoir si l'on doit dire au présent : *perds-je* mon Argent ou *perdé-je* mon Argent », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 287.

⁴² Edme Boursault, « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoise, Lettre et fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 1 à 6.

⁴³ Il s'agit vraisemblablement de la charge d'historiographe du roi, que Pellisson reçoit en 1670. Bien qu'il ait été libéré en janvier 1666 et qu'il ait tenté depuis ce jour de retomber dans les bonnes grâces du roi, Niderst rapporte que « Louis XIV hésitait à pardonner [à Pellisson]. Taxé en décembre 1665 à 200 000 livres et ses biens confisqués, Pellisson était libre mais absolument ruiné ». (Alain Niderst, ouvr. cité, p. 470.)

⁴⁴ Edme Boursault, « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoise, Lettre et fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 1 et 2.

⁴⁵ À sa libération, Pellisson ne retrouve parmi ses amis d'autrefois que Mlle de Scudéry, Ménage, Marie-Éléonore de Rohan, Montausier, La Bastide et Constance de Clisson. Toutefois, Georges de Scudéry, s'étant réconcilié avec sa sœur, lui aurait apporté amis et protection. Tallemant rapporte en effet que sa femme, Marie-Madeleine de Matinvast, était « un peu parente de M. ou de Mme de Saint-Aignan » et que « Saint-Aignan s'est tant empressé pour eux qu'il luy a fait donner quatre cent escus comme bel esprit ». (Tallemant des Réaux, cité dans Alain Niderst, ouvr. cité, p. 469.) Niderst ajoute que Saint-Aignan, « cet influent courtisan, qui faisait un peu figure de favori du roi, va montrer, à partir de ces années, à Madeleine de Scudéry et à Pellisson une bienveillance obstinée ». (Alain Niderst, ouvr. cité, p. 470.)

Cette lettre vient d'ailleurs accréditer la thèse d'une éventuelle amitié entre Madeleine de Scudéry et Boursault qui a été évoquée plus haut.

L'allusion à la justice du roi est bien entendu une référence à l'affaire Fouquet. Bien qu'il ait été en début de carrière à l'époque où ces événements surviennent, Boursault s'est toujours montré sensible à la cause du Surintendant des Finances. Dans la lettre à Pellisson citée précédemment, Boursault déplore ainsi la lâcheté et l'ingratitude de ses semblables : « Quelle foule de gens suivoient Monsieur Fouquet dans sa Fortune, qui dans sa disgrâce n'ont pas fait semblant de le connoître, ou qui ne l'ont connu que pour rendre son malheur plus grand! Jamais je ne me souviens de sa chute, et de la maniere dont il a été abandonné de ceux qui luy étoient redevables de tant de bienfaits⁴⁶. » Boursault était, de son propre aveu, l'une de ces personnes qui avaient bénéficié du soutien du Surintendant. Ainsi, dans une lettre à Madame la duchesse d'Angoulême, Boursault raconte comment lors d'un voyage, alors qu'il se trouvait dans une situation désespérée et sans argent, il fit appel à la générosité de Fouquet pour un sonnet écrit six mois auparavant. Se rendant auprès de Fouquet, qui habitait dans les environs, le surintendant l'en aurait récompensé sur-le-champ de 30 louis d'or, laissant Boursault « surpris d'une generosité si grande⁴⁷ ». Dans la lettre à Pellisson, on retrouve la fable du « Figuier Foudroyé », allégorie du destin de Fouquet, qui est aussi reproduite dans *Ésope à la Cour* (1702). La prise de position de Boursault en faveur de Fouquet s'explique peut-être aussi en partie par celle des deux frères Corneille, ses amis, qui furent protégés par le maître de Vaux dès 1653 et qui lui restèrent loyaux. Parmi les défenseurs de Fouquet, on comptait en effet Pierre et Thomas Corneille, mais aussi Quinault, Boisrobert, Gombault, Perrault, Maucroix et La Fontaine⁴⁸.

⁴⁶ Edme Boursault, « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoise, Lettre et fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 2.

⁴⁷ Edme Boursault, « A Madame la Duchesse D'Angoulesme. Relation d'un voyage », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 55.

⁴⁸ Antoine de Mazis et Emmanuel Bury, « Fouquet », Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 504.

LES TALLEMANT

Dans une lettre de son recueil de 1669, Boursault vante à Charpentier la beauté d'un sermon de l'abbé auquel il assista, se défendant d'exagérer malgré les relations qu'il entretient avec lui : « Quelque bien que je luy veuille, pour m'acquitter de celui qu'il a la bonté de me vouloir, je vous proteste qu'il ne m'échape rien à son avantage que la Verité ne soit preste de garantir⁴⁹. » Une autre lettre du deuxième recueil adressée à Monseigneur de Langres rapporte une conversation qu'eut Boursault avec l'abbé T*** de l'Académie française⁵⁰.

L'abbé François Tallemant (1620-1693), qui selon Magne aurait introduit Costar à la société galante, est aumônier du roi depuis 1643 et membre de l'Académie française à partir de 1651. Il est aussi le frère de Tallemant des Réaux, célèbre aujourd'hui pour ses historiettes. Boursault fait à quelques reprises référence à l'abbé Tallemant. Il est toutefois difficile d'établir avec certitude si l'auteur pense alors à François Tallemant (dit Tallemant l'aîné) ou plus vraisemblablement à son cousin Paul Tallemant (1642-1712), dit Tallemant le cadet, qui siège aussi à l'Académie française. Ce dernier était patronné par Mme de la Suze et selon Lathuillère, sa coquetterie l'entraînait à fréquenter assidûment les ruelles galantes⁵¹. De plus, son parcours croise régulièrement celui de François Charpentier⁵². François et Paul Tallemant ont tous deux une certaine réputation dans le domaine des lettres, qui leur vaut de siéger à l'Académie française, à partir respectivement de 1651 et 1666. Quel que soit celui auquel l'auteur fait référence dans ses lettres, les Tallemant font indéniablement partie de ses relations. Ainsi, le recueil de 1697 contient une lettre qui

⁴⁹ Edme Boursault, « À Monsieur Charpentier », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 336. Quoique rien n'indique qu'il s'agisse bien de l'abbé Tallemant, cette hypothèse semble être la plus vraisemblable.

⁵⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque et Duc de Langres, pair de France. Remarques et bons Mots », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 373 et 374.

⁵¹ Roger Lathuillère, *La préciosité : étude historique et linguistique*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, t. 1, p. 555.

⁵² Paul Tallemant bénéficie aussi de la protection de Colbert et prononça son éloge lors d'une séance extraordinaire que l'Académie tint à sa mort, et qui lui ouvre les portes de l'Académie des Médailles, devenue plus tard l'Académie des Inscriptions. (Chantal Grell, Jean-Michel Dufays, *Pratiques et concepts de l'histoire en Europe. XVI^e-XVIII^e siècles. Colloque tenu en Sorbonne, les 22 et 23 mai 1989*, Paris, Presses Paris-Sorbonne, 1990, p. 318.)

s'adresse à Gédéon II Tallemant, maître des Requêtes⁵³, à qui Boursault demande d'intervenir en faveur d'un ami ; tandis que dans celui de 1669 figure une lettre évoquée précédemment, adressée à la femme de Gédéon II, Madame Tallemant.

LES ALCOVISTES DU SALON DE LA COMTESSE DE BREGY

Nous avons plus tôt évoqué l'hypothèse soulevée par plusieurs critiques selon laquelle Boursault aurait fréquenté le salon de la comtesse de Brégy. Les auteurs qui visitent le salon de Charlotte Somaize de Chazan de Flécelles, Perrin, Cotin et Pure, sont mentionnés dans la lettre du comte à sa femme⁵⁴. Ils présentent certains points en commun, notamment celui d'appartenir à la « noble bande poétique » qui se déchaînait contre Molière et d'être la cible des attaques de Boileau dans ses *Satires*. Perrin⁵⁵ (1620-1675), un poète lyonnais qui arrive à Paris en 1645, est attaché à la Cour de Gaston d'Orléans dès 1648, avant de devenir à la fin des années 1650 le protégé de Mazarin. Qu'il ait pu fréquenter la comtesse de Brégy est donc plausible. En 1655, il se tourne vers la poésie lyrique, puis collabore avec Cambert à une pastorale en 5 actes, qui remporte suffisamment de succès pour que Mazarin lui en commande une seconde, *Ariane, ou Le mariage de Bacchus*. La mort du ministre met un terme à ses ambitions. Il devient plus tard, à l'instar de Boursault, le protégé du duc de Montausier⁵⁶. L'histoire reconnaît aujourd'hui à Perrin le titre de co-fondateur de l'opéra français⁵⁷.

⁵³ Edme Boursault, « A Monsieur Tallemant, Maître des Requêtes : qui méritoit d'être beaucoup plus », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 222.

⁵⁴ Myriam Maître, dans l'annexe biographique de son ouvrage, ne mentionne que Cotin et Pure. (Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 664.)

⁵⁵ On lui a souvent prêté le titre d'abbé, bien qu'il se soit marié en 1653 avec une veuve de 61 ans, Madame La Barroire. (Christina Bashford, « Perrin, Pierre », *Grove Music Online*, ed. L. Macy, 2004, [en ligne] : <http://www.grovemusic.com>, p. consultée le 12 mars 2011.) Ce titre aurait vraisemblablement permis à l'auteur de faire meilleure figure dans le monde. (P.L., « Perrin (Pierre) », dans Johann Christian Ferdinand Hofer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1854-1877, t. 39, p. 645.)

⁵⁶ Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, ouvr. cité, p. 910.

⁵⁷ Perrin décrit sa pastorale en cinq actes comme la « première comédie française en musique » (« Pierre Perrin », *Encyclopédie Larousse*, [en ligne] : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/>), mais on considère habituellement aujourd'hui que *Pomone* (mars 1671) fut le premier des opéras français. Quoiqu'il en soit, Perrin obtiendra un privilège pour créer une académie d'opéras, privilège qu'il devra céder à Lully en 1672. (Christina Bashford, « Perrin, Pierre », *Grove Music Online*, ed. L. Macy, 2004, [en ligne] : <http://www.grovemusic.com>, p. consultée le 12 mars 2011.)

L'abbé Cotin (1604-1681) pour sa part est conseiller et aumônier du roi. Il fréquente les salons littéraires, dont l'Hôtel de Rambouillet et, dès 1655, remplace l'abbé de Cérizy à l'Académie française. Il semble que Cotin ait été au cœur de plusieurs polémiques : il s'opposa à Mlle de Scudéry⁵⁸, à Molière et à Boileau. Il est par ailleurs suffisamment écouté du duc de Montausier pour desservir Molière auprès de lui après la première représentation du *Misanthrope*. Le dramaturge, en représailles, le peint sous les traits de Trissotin dans *Les femmes savantes*⁵⁹. Quant à l'aversion que Boileau éprouve à l'égard de Cotin, elle se justifie d'après Françoise Escal par la critique que fit Cotin à la lecture des premières satires. Il en fut d'ailleurs remercié par des attaques répétées du satiriste : « Qui méprise Cotin, n'estime point son Roi./ Et n'a, selon Cotin, ni Dieu, ni foi, ni loi⁶⁰ » ; « Mais pour Cotin et moi qui rimons au hazard :/ Que l'amour de blâmer fit Poëte par art,/ [...] / Le plus seur est pour nous de garder le silence⁶¹ » ; « On est assis à l'aise aux sermons de Cotin⁶² » ; « Qui sçauroit sans moi que Cotin a prêché⁶³ ? » En dépit de ces divergences, le statut de Cotin au sein du champ littéraire national est déjà bien établi, et à l'époque où le comte de Brégy écrit la lettre à sa femme, Cotin a déjà publié une dizaine d'ouvrages⁶⁴. Boursault ne l'évoque qu'une seule fois dans ses lettres, faisant l'éloge de l'une de ses épigrammes à Monseigneur de Langres : « Si tout ce qu'a fait l'Abbé Cotin avoit la même beauté qu'une Epigrâme que je trouvay dernièrement dans ses Œuvres, je ne doute point qu'il n'eût imposé le silence à la Satire⁶⁵. »

⁵⁸ La querelle qui sévit entre Cotin et Mlle de Scudéry est évoquée par Somaize dans la notice qu'il consacre à l'abbé Cotin (Clitiphon) dans son *Dictionnaire des Précieuses* : « L'abbé Cottin est un auteur qui a beaucoup d'invention ; il est en grande guerre avec Sophie [Mlle de Scudéry] pour des épigrammes qu'il a faites dessus elle, auxquelles les amis de cette pretieuse ont repondu mesme à son degeu. Il y a un gros volume des guerres de ces deux personnes, qui ne se sont pourtant battues qu'à coups de plumes. J'ay depuis entendu parler d'une treve entr'eux, qui ne durera que jusqu'à tant que la demangeaison d'ecrire luy revienne et qu'il n'ait rien autre chose à faire : car, à bien parler, ces petites invectives sont des enfants de l'oisiveté. » (Antoine Baudeau de Somaize, ouvr. cité, 1856, t. 1, p. 61.)

⁵⁹ « Charles Cotin », notice en ligne sur le site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/>, p. consultée le 19 mars 2011.

⁶⁰ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 56.

⁶¹ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 50.

⁶² Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 52.

⁶³ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 53. *La critique désintéressée sur les Satyres du temps* nous apprend toutefois qu'il y a longtemps que Cotin ne prêche plus : « Vous qu'il traite de prédicateur d'aujourd'huy, quoy que vous ayiez cessé de prescher avant qu'il commença d'ecrire. » (Charles Cotin, *La critique désintéressée sur les Satyres du temps*, s.l., s.n., s.d, p. 12.)

⁶⁴ Jean-Pierre Chauveau, « Cotin (Charles) », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 339.

⁶⁵ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et Duc de Langres, Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 101.

L'abbé de Pure (1620-1680), tout comme Cotin, est aumônier et conseiller du roi (1647 ou 1653), en plus d'être historiographe de France. Poète lyonnais, docteur en théologie (1647), il publie un roman à clef intitulé *La Prétieuse ou le mystère des ruelles* (1656-1658) et une comédie, *La Prétieuse* (1656)⁶⁶, grâce auxquels il acquit le statut d'auteur précieux. Boileau, qui ne l'aime guère, n'hésite pas à le ridiculiser dans ses *Satires*, et on lit dans la « Satire VI » (1666) : « Les souris et les rats/ Semblent, pour m'éveiller, s'entendre avec les chats,/ Plus importuns pour moi, durant la nuit obscure,/ Que jamais, en plein jour, ne fut l'Abbé de Pure⁶⁷. » La « Satire IX », qui paraît en 1668, poursuit sur une même lancée : « A moins d'estre au rang d'Horace ou de Voiture/ On rampe dans la fange avec l'Abbé de Pure⁶⁸. » Boileau se moque encore de l'*Ostorius* (1658) dans son *Dialogue des héros de romans* (1688)⁶⁹. Mais le peu de considération que Boileau avait pour Pure n'est pas partagé par tous, et l'abbé est un bon ami de Corneille. À l'instar de Boursault et Donneau de Visé, Pure fréquente au début de la décennie 1660 l'hôtel du duc de Guise, le protecteur de Corneille⁷⁰.

Aucun fait concret ne permet de déterminer la nature de la relation entre Boursault et les auteurs qui lui sont associés dans la lettre de 1659 et à prime abord, Boursault et eux ont peu en commun : tous trois sont des écrivains à la réputation établie, soutenus par des mécènes influents. Leur parcours respectif est pourtant lié à celui du dramaturge. Deux comptent parmi les proches du duc de Montausier, et le dernier fréquente l'hôtel du duc de Guise et le cercle Corneille. Enfin, tous trois, à l'instar de Boursault, sont ennemis de Molière et constituent les cibles privilégiées des attaques de Boileau. Au-delà de toutes ces

⁶⁶ Ces informations se retrouvent dans le catalogue de la BNF et dans « Michel de Pure », *Encyclopédie Larousse*, [en ligne] : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/>, p. consultée le 12 mars 2011.

⁶⁷ Nicolas Boileau, « Satire VI », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 34.

⁶⁸ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 49.

⁶⁹ Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 477 et 478.

⁷⁰ Il s'agit de Henri de Guise (1614-1664), célèbre pour ses conquêtes féminines et pour ses exploits guerriers dans le royaume de Naples. (Georges Poull, « Guise », dans François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de l'Histoire », 2005, p. 697.) Antoine Adam, dans ses annotations des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, écrit ainsi : « Le duc de Guise mit un appartement de son hôtel à la disposition de Corneille, et lui assura le couvert et la table. Il s'agit du duc Henri II de Guise, le héros de l'aventure napolitaine qui devait mourir en 1664. L'hôtel de Guise où vint loger Corneille était en réalité composé de plusieurs hôtels autour d'immenses jardins. L'entrée principale était rue de Chaume. [...] On trouvait dans son entourage tout un groupe d'hommes de lettres, l'abbé de Pure, Donneau de Visé, Boursault. » (Tallemant des Réaux, ouvr. cité, t. 2, p. 1590.)

considérations cependant, le plus surprenant demeure sans doute le fait que le comte de Brégy, par ce rapprochement et le propos qui en est à l'origine, suggère que Boursault est déjà en 1659 un hôte apprécié dans les salons littéraires et à qui ses contemporains reconnaissent un statut d'écrivain.

LE CERCLE DES FRÈRES CORNEILLE

Les liens qui unissent Boursault et les frères Corneille sont évoqués dans tous les articles critiques sur Boursault, lesquels citent l'« Avertissement » en tête du *Théâtre* (1725) : « Le Grand Corneille l'appeloit son fils, et l'honoroit de ses avis et de son approbation dans tout ce que cet Auteur, encore jeune, faisoit paroistre sur la Scène⁷¹. » Il convient toutefois de demeurer circonspect puisque ce texte, sous l'apparence d'une introduction biographique écrite par un membre de la famille⁷², adopte une perspective éminemment subjective. Or, comme l'écrit Boursault à son fils, « [o]n a tant de penchant à se flater, et tous les hommes sont si près d'eux mêmes qu'il n'y a point de jeune Avocat qui ne croye égal Nivelles et Dumont ; point de jeune Poète qui ne prétende être Compagnon de Corneille et de Racine⁷³. »

Boursault était-il aussi proche de Pierre et Thomas Corneille que le soutient l'« Avertissement » ? Il serait difficile de l'affirmer avec certitude. Certains indices corroborent le fait que Boursault et Corneille se sont fréquentés au début des années 1660. Ainsi, preuve circonstancielle peut-être, *Le Mort vivant* de Boursault (1662) est dédié au duc de Guise, le protecteur attitré de Corneille. Mais la preuve la plus probante découle sans doute de la prise de position de Boursault dans la querelle de *L'École des femmes*. À l'instar de Donneau de Visé, qui visite aussi l'Hôtel du Duc de Guise, Boursault écrit une comédie en un acte qui satirise Molière et sa *Critique de L'École des femmes*. Dans l'épître

⁷¹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, p. [i, vi, r^o].

⁷² L'épître dédicatoire est signée par la petite-fille de l'auteur, Hyacinthe Boursault. Il semblerait pourtant que les critiques depuis le XVIII^e siècle aient attribué l'« Avertissement » au fils de Boursault, le père théatin Chrysostome, ce que rien dans le texte ne permet de confirmer, l'« Avertissement » n'étant pas signé.

⁷³ Edme Boursault, « A mon Fils, Religieux Théatin ; et à tous les jeunes Predicateurs. Lettre première, accompagnée de huit Epigrammes sur différentes manières de Prêcher », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 6.

dédicatoire au duc d'Enghien (1663), Boursault répond à ceux qui l'accusent de n'avoir été qu'un prête-nom à une pièce qui serait en réalité de Corneille :

Si l'on s'étoit contenté de me ravir l'avantage d'avoir attaqué Moliere, [...] j'eusse laissé la liberté du doute à tous ceux à qui l'on a voulu persuader que je n'étois pas l'Autheur de la moindre chose que je sois capable de produire ; mais il n'est pas juste que je me laisse dépouiller d'un bien qui ne peut enrichir personne, et je suis contraint de deffendre tout le Parnasse contre l'injurieuse charité qu'on luy a voulu prester. [...] Pour moy, je suis redevable à l'Outrage qu'il [Molière] m'a voulu faire : croire ma Piece digne de ceux qui sont accusez d'y avoir mis la main, c'est demeurer d'accord de son merite, et toutes les injures qu'il me dit dans son Galimathias que Moliere appelle *Impromptu*, ne peuvent détruire la bonne Opinion qu'il a fait concevoir de mon Ouvrage⁷⁴.

Ajoutons enfin que Boursault obtient le soutien de Corneille lorsqu'il tente de reprendre la gazette de Loret⁷⁵. Ces différents éléments confirment que des liens existent entre Boursault et Pierre Corneille. En outre, si l'on en croit l'« Avertissement » de 1725, « Thomas Corneille [...] aimoit tendrement M. Boursault⁷⁶ » et l'aurait souvent incité à entrer à l'Académie française. Donneau de Visé, qui dans la querelle de *L'École de femmes* embrasse le parti des Corneille, connaît aussi l'auteur, quoique rien ne nous permette de conclure à un sentiment plus personnel tel que l'amitié, malgré ce qu'ont pu rapporter la majorité des biographes qui attribuent aux deux hommes des liens durables. Boursault a contribué par ses textes au *Mercure galant*, périodique dont la rédaction est confiée à Donneau de Visé puis partagée avec Thomas Corneille⁷⁷. Quoiqu'il en soit, les rares critiques des pièces de Boursault qu'on trouve dans le *Mercure galant* ne démontrent aucun parti pris en faveur de l'auteur, pas plus que l'éloge qui lui est fait à sa mort⁷⁸. Par ailleurs,

⁷⁴ Edme Boursault, « À son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc », *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a v, r^o] et [a v, v^o].

⁷⁵ L'anecdote est présentée plus loin dans le chapitre.

⁷⁶ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, p. [i, vi, r^o].

⁷⁷ Monique Vincent, *Le Mercure Galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005, p. 571. Parmi ces contributions, notons que le *Mercure galant* de janvier 1693 contient un texte intitulé « Le piédestal » et adressé à M. de Bertillat, ancien garde du Trésor Royal. Monique Vincent décrit ce piédestal comme « une image représentant les circonstances qui ont valu aux héros une célébrité que le destinataire du sonnet ne doit, d'après cette poésie, qu'à sa "vertu" ». (Monique Vincent, *Le Mercure Galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710)*, ouvr. cité, p. 517.) M. Bartillat est d'ailleurs le destinataire d'une lettre intitulée « A Monsieur de Bartillat, Garde du Trésor Royal. Le jour de sa Fête », qui par le contenu s'apparente à l'épître dédicatoire. (Edme Boursault, « A Monsieur de Bartillat, Garde du Trésor Royal. Le jour de sa Fête », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 98 à 102.)

⁷⁸ C'est la conclusion qu'en tire Sarah Harvey, que nous avons consultée, et qui est l'auteure d'une thèse portant sur le *Mercure Galant* de Donneau de Visé et intitulée *Enjeux et pouvoirs de la critique littéraire dans la presse – Le Mercure Galant*. (Sarah Harvey, *Enjeux et pouvoirs de la critique littéraire dans la presse – Le Mercure Galant*, thèse de doctorat sous la direction de Delphine Denis, Paris IV.)

c'est en raison de la plainte qu'a faite Donneau de Visé que la comédie *Le Mercure galant* (1683) de Boursault (représentée sous le nom de Raymond Poisson) est devenue *La Comédie sans Titre*, ainsi que le rapporte l'« Avertissement » de 1725 : « M. de Visé, auteur du *Mercure*, en porta plainte à la Cour, qui le renvoya à M. de la Reinie, alors Intendant de Police. Ce Magistrat s'étant fait apporter cette Comédie, la trouva trop belle pour la supprimer, et se contenta d'ordonner, pour apaiser M. de Visé, qu'on ne l'intituleroit plus, *Le Mercure galant*, mais *La Comédie sans titre*⁷⁹. »

SEGRAIS

Jean Regnauld de Segrais travailla dix-neuf ans au service de la Grande Mademoiselle, avant de passer au service de Mme de La Fayette entre 1672 et 1676. Françoise Escal, dans ses annotations des *Œuvres complètes* de Boileau, précise qu'« il n'aimait ni Racine, ni Boileau et leur reprochait d'être "suffisants et méprisants"⁸⁰. » Dans une lettre qu'il envoie à Mgr de Langres, Boursault raconte son voyage au château d'Eu, où il se rend auprès de Mademoiselle : « J'y trouvai M. de Segrais de l'Académie françoise, pour qui elle avoit beaucoup de considération ; et qui me fit la grace, tout jeune que j'étois en ce temps-là, de me lire sa Traduction en Vers de l'Eneïde⁸¹. » L'intérêt de l'anecdote que Boursault narre à son correspondant réside dans le rôle qu'il prétend avoir endossé : celui de critique littéraire. L'ignorance qu'a Boursault des langues anciennes ne l'empêche pas de critiquer la traduction de Segrais et de prétendre corriger celui qui a le statut d'académicien depuis 1662.

⁷⁹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M' Boursault*, ouvr. cité, p. [i i, r°].

⁸⁰ Françoise Escal, « Notes et variantes », Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1003.

⁸¹ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evesque et Duc de Langres, Pair de France. Remarques et bons mots », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 140 et 141.

QUINAULT, BOYER ET GILBERT

Boursault, dont le caractère jovial semble avoir été apprécié de ses contemporains, entretint dans les années qui précèdent son mariage (1666) un réseau social assez vaste. Ainsi, Corneille, Quinault (1635-1688), Boyer (1618- 1698) et Gilbert l'apprécient suffisamment pour le soutenir dans ses efforts pour succéder à Loret au moment de la mort du gazetier (1665). Dans une lettre à la reine datée du 1^{er} août 1665, Boursault affirme ainsi avoir reçu l'appui de ces « Messieurs les beaux Esprits », quatre écrivains à la réputation solidement établie :

De peur de passer pour Mazette
 Je ne ferois pas la Gazette
 N'estoit le conseil que j'ay pris
 De tous Messieurs les Beaux Esprits :
 Ces Beaux Esprits là, sont Corneille
 Qui passe pour une Merveille,
 Et qui satisfait à tel point
 Qu'on voudroit qu'il ne mourut point,
 Tant que l'Univers durera
 Petrus Cornelius vivra ;
 L'immortalité qu'il dispense
 Met son grand Nom en assurance :
 Et puisqu'il éternise autrui,
 Jugez ce qu'il fera pour luy.

Un autre Esprit fort qui souhaite
 Que je fasse aussi la Gazette
 C'est Quinault, vous le connoissez,
 Dire son nom c'est dire assez :
 C'est un Auteur doux, agreable,
 A qui la Scene est redevable :
 Il écrit toûjours tendrement :
 Il conjugue Amo galamment ;
 Jamais Auteur, hormis luy-mesme,
 N'a tant de fois dit, je vous ayme ;
 Et de plus, selon le goût mien,
 On ne l'a jamais dit si bien ;
 [...]

J'oublois un autre Homme Illustre
 Qui du Languedoc est le Lustre,
 Et qui Cadejoux est tout cur, [cur veut dire cœur en gascon]
 (Boyerius sub. auditor),
 C'est un Auteur de fine trempe ;
 Jamais son Pegase ne rampe ;
 Quand il prend l'essor comme il faut,
 D'ordinaire il monte si haut
 Que bien souvent, quoy qu'on s'y tuë,
 On ne peut le suivre de veuë :
 Par des Vers pompeux, Cadedis

Il soutient l'honneur du País :
 On peut adjoûter à sa gloire
 Que ce qu'il fait n'est point Grimoire ;
 Et qui dit un Autheur bien pur
 Boyerius sub-auditur.

Encore un Autheur qui veut presque
 Que je fasse aussi du Burlesque,
 Et qui croit que c'est mon Talent,
 C'est Gilbert, cet Esprit Galant,
 Pour qui la Canicule Ardante,
 N'a point d'ardeur assez Cuisante ;
 Et qui devant tous les Hyvers,
 N'a de chaleur que dans ses Vers.
 Qui compose, au reste, à miracle
 Qui s'explique comme un Oracle,
 Et qui fait fort bien ce qu'il fait,
 Témoin, le Courtisan parfait⁸².

C'est donc un fait établi qu'en 1665, Boursault connaît suffisamment Boyer, Corneille, Gilbert et Quinault pour obtenir leur appui quand il cherche à succéder à Loret. Ces relations sont précieuses et Boursault ne l'ignore pas. Aussi, dans le cas des quatre auteurs dont il s'est assuré le soutien, Boursault insiste sur leurs mérites respectifs et fait leur éloge à la reine : la décision qui sera prise quant au choix du successeur de Loret peut découler directement de l'autorité littéraire que la reine confère aux écrivains.

Philippe Quinault, d'origine modeste⁸³, fréquente l'hôtel du duc de Guise et les salons précieux⁸⁴, dont vraisemblablement celui de la comtesse de Brégy⁸⁵. Il débute sa carrière au théâtre et selon Lérís, « ses premières pièces de Théâtre [...] furent fort applaudies⁸⁶ ». Le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize rapporte que l'auteur bénéficie du soutien et de la

⁸² Edme Boursault, « A la Reine », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 25 à 27. Cette lettre a aussi été envoyée à l'époque à la duchesse d'Enghien. Charles-Auguste Lambert, qui l'a retranscrite, l'aurait retrouvée aux *Imprimés*, dans les volumes VIII et IX in-folio des *Recueils historiques de Thoisy*, et aux manuscrits, fonds de l'oratoire. (Charles-Auguste-Joseph Lambert, ouvr. cité, p. 572 à 579.)

⁸³ Lérís, dans la notice qu'il consacre à Quinault, rapporte qu'il est le fils d'un boulanger. Bayle, à l'article « Tristan » de son *Dictionnaire historique et critique*, prétend qu'il fut le domestique du poète qui lui aurait appris à versifier. (Antoine de Lérís, « Philippe Quinault », *Dictionnaire portatif des théâtres* [1763], [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>, p. consultée le 21 novembre 2012 et Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Amsterdam, Reinier Leers, 1697, t. 4, p. 396.)

⁸⁴ Daniel Delafarge et Jean-Pierre Chauveau, « Quinault, Philippe », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 1024 à 1027.

⁸⁵ Alain Niderst, ouvr. cité, p. 440.

⁸⁶ Antoine de Lérís, « Philippe Quinault », *Dictionnaire portatif des théâtres* [1763], [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>, p. consultée le 21 novembre 2012.

protection de Mme d'Oradour, « célèbre pour avoir mis au monde un auteur [Quinault] qui chancelait sans son secours⁸⁷ ». Entre 1655 et 1671, Quinault s'inspire de sujets italiens ou espagnols pour ses pièces, jouées au Théâtre de Bourgogne et au Marais, et emprunte à Cervantès ou Calderòn la plupart de ses nouvelles⁸⁸. L'auteur fréquente le duc de Saint-Aignan, s'illustre dans un « tournoi » littéraire organisé par la comtesse de Brégy⁸⁹, dédicace ses œuvres à des personnages aussi en vue que Mazarin (*Amalasonte*, 1658), Fouquet (*Le fin Alcibiade*, 1658), le duc d'Anjou, frère du roi (*Mariage de Cambyse*, 1659), le roi (*Agrippa, roi d'Albe ou le faux Tébérinus*, 1662) et la reine Marie-Thérèse (*l'Astrate*, 1665). Il achète après son mariage (1660) la charge de valet de chambre ordinaire du roi. Même s'il n'est reçu à l'Académie française qu'en 1670 et à la petite Académie des Inscriptions qu'en 1674, Quinault occupe déjà en 1665 un statut enviable dans le champ littéraire parisien. Ses ennemis, parmi lesquels se retrouve là aussi Boileau⁹⁰, ne réussissent pas à freiner sa carrière, qui connaîtra des sommets, entre autres grâce à sa collaboration fructueuse avec Lully, laquelle lui vaut le titre de « premier Poète Lyrique⁹¹ ». Alain Viala, dans *Le théâtre de France*, rappelle d'ailleurs « que Quinault fut en son temps regardé comme un égal de Corneille et Racine⁹² ».

La carrière de l'abbé Claude Boyer fut quant à elle mouvementée et marquée par ses nombreux échecs. Poète et dramaturge, il est déjà en 1665 l'auteur d'une douzaine de tragédies qui lui ont valu le respect et l'admiration de certains de ses pairs, notamment de Chapelain qui l'a inclus dans sa liste. Boyer jouit de suffisamment de prestige pour être reçu à l'Académie française en 1666 où, selon Furetière, il figura au nombre des

⁸⁷ Antoine Baudeau de Somaize, ouvr. cité, 1856, t. 1, p. 65.

⁸⁸ Daniel Delafarge et Jean-Pierre Chauveau, « Quinault, Philippe », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 1026.

⁸⁹ Ce « tournoi » consiste en 5 questions *d'amour* auxquelles les participants doivent répondre. Nous avons déjà évoqué cette pratique à la mode dans la section consacrée à la comtesse de Brégy. Les réponses de Quinault dans le cadre de ce « tournoi » seront fort goûtées à la Cour et dans les cercles littéraires. (Daniel Delafarge et Jean-Pierre Chauveau, « Quinault, Philippe », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 1025.)

⁹⁰ Boileau ridiculise *l'Astrate* de Quinault dans sa *Satire III* (1666) et dans son *Dialogue sur les héros de romans* (1688). (Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 24-25 et 476-477.) Il se réconciliera néanmoins avec l'auteur vers la fin de sa vie.

⁹¹ François Charpentier, ouvr. cité, p. 399.

⁹² Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige manuels », 2009, p. 195.

« académiciens jetonniers, sans nom et sans autorité⁹³ ». Mme Tallemant, qui le loge dans sa maison, le porte en très haute estime, et c'est vraisemblablement chez elle que Boursault a l'occasion de lier connaissance avec l'écrivain. Linda Timmermans rapporte par ailleurs que c'est grâce au soutien de l'hôtesse que les tragédies de l'abbé « "trouvèrent dans les alcôves un accueil" qu'elles "ne connurent jamais au théâtre"⁹⁴ ». Pierre-François Godard de Beauchamp, dans ses *Recherches sur les théâtres de France, depuis 1161 jusqu'à présent* (1735), affirme pour sa part que seules la première et la dernière de ses pièces connurent du succès⁹⁵. Quant à Boileau, il ne l'attaque pas dans ses *Satires* mais le prend pour cible dans le « Chant IV » de l'*Art poétique* (1674) :

Dans l'Art dangereux de rimer et d'écrire,
Il n'est point de degrez du mediocre au pire.
Qui dit froid Ecrivain dit detestable Auteur
Boyer est à Pynchene égal pour le Lecteur⁹⁶.

La piètre opinion qu'a de lui Boileau ne change guère au cours des années, comme l'atteste une épigramme écrite en juillet 1699 :

J'approuve que chez vous, Messieurs, l'on examine
Qui du pompeux Corneille ou du tendre Racine
Dans Paris excita plus d'aplaudissemens.
Mais je voudrois aussy qu'on cherchast tout d'un temps
[La question n'est pas moins belle]
Qui du fade Boyer ou du sec La Chapelle
Excita plus de sifflemens⁹⁷.

À l'époque où Boursault se targue de son appui cependant, Boyer était encore relativement apprécié sur le plan littéraire par ses pairs et par les dames de la société mondaine.

Quant à Gabriel Gilbert (1620-1675), c'est un poète et dramaturge prolifique, qui entre d'abord au service de la duchesse de Rohan avant de devenir secrétaire des

⁹³ Jean-Pierre Chauveau, « Boyer, Claude », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 209.

⁹⁴ Etienne Gros, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Champion, 1926, p. 38.

⁹⁵ « Il dit dans son épître dédicatoire, que cette piece [La Porcie Romaine] est son coup d'essai, elle eut du succès ; et par une fatalité assez singuliere, il n'y a eu que la premiere, et la derniere piece de Boyer qui aient réussi. [...] Son amour pour le théâtre le soutint pendant près de cinquante ans contre les dégoûts de ses chûtes presque continuelles. Son état lui faisoit du moins autant de tort que les défauts de ses ouvrages ; on n'étoit point encore accoutumé à voir un abbé se montrer éternellement sur la scene. » (Pierre-François Godard de Beauchamp, « Boyer », *Recherches sur les théâtres de France, depuis 1161 jusqu'à présent* [1735], [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>, p. consultée le 21 janvier 2012.)

⁹⁶ Nicolas Boileau, « Art poétique » *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 180.

⁹⁷ Nicolas Boileau, « Poésies diverses et épigrammes » *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 266.

commandements de la reine Christine de Suède, chez qui il réside en 1657. Loret écrit dans la gazette du 20 septembre 1659 au sujet de Gilbert :

Rare écrivain, auteur expert,
Qu'on prise en toute compagnie,
Et qui, par son noble génie,
Poly, savant, intelligent,
De Christine est le digne agent⁹⁸.

Gilbert apparaît dans le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize sous le pseudonyme Gallus⁹⁹ et bénéficie de la protection de Mazarin, Lionne¹⁰⁰ et Fouquet¹⁰¹. Chapelain, dans la liste qu'il adresse à Colbert en 1664, écrit à son propos : « Gilbert est un esprit délicat, duquel on a des odes, de petits poèmes et plusieurs pièces de théâtre pleines de bons vers... il n'a pas une petite opinion de lui¹⁰². » Quoiqu'il en soit, à l'époque où Boursault se vante d'avoir obtenu son appui, Gilbert a déjà publié plusieurs tragédies ou tragi-comédies et quelques recueils de poésie, et à l'instar de Quinault et Boyer, il fréquente des cercles familiaux à Boursault.

FURETIERE, BOSSUET, LA FONTAINE

Dans le recueil de 1697, on trouve une lettre adressée à Furetière intitulée « A Monsieur Furetière de l'Académie Française, Abbé de Chalivoy ; en luy envoyant deux Scènes d'une Comédie ». Il s'agit d'une réponse de Boursault à qui Furetière aurait demandé de lire et de commenter une pièce en trois actes d'un de ses amis. On y lit une reproduction des deux scènes et les critiques de Boursault. Il se propose aussi d'intercéder auprès des comédiens en sa faveur : « Si je puis luy [à l'ami de Furetière] être bon à quelque chose auprès des Comédiens, son mérite et votre considération sont deux puissants

⁹⁸ Jean Loret, *Muse historique*, 27 septembre 1659, cité dans Ch-L. Livet, « Clefs historiques », dans Antoine Baudeau de Somaize, *ouvr. cité*, 1856, vol. 2, p. 240.

⁹⁹ Antoine Baudeau de Somaize, *ouvr. cité*, t. 1, p. 82.

¹⁰⁰ Hugh de Lionne (1611-1671) fut conseiller d'État (1643), ministre (1659), puis secrétaire d'État aux Affaires étrangères (1663).

¹⁰¹ Ferdinand Hofer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1854-1877, t. 20, p. 495.

¹⁰² Chapelain, *Liste*, cité dans Ch-L. Livet, « Clefs historiques », Antoine Baudeau de Somaize, *ouvr. cité*, 1856, vol. 2, p. 240.

motifs pour m'engager à y faire tout de mon mieux¹⁰³. » C'est un grand service à rendre à un néophyte, qui sans appui se heurtera à des obstacles considérables. La lettre de Boursault à Furetière a vraisemblablement été écrite entre 1680 (date de la création de la Comédie-Française) et 1685, année où Furetière se voit exclu de l'Académie. Elle mentionne que l'auteur voit Furetière chez M. Chardon¹⁰⁴, un avocat au Parlement de Paris¹⁰⁵.

Pour ce qui est de Bossuet, Boursault lui écrit (« A Monseigneur l'Evêque de Condom, Précepteur de Monseigneur le Dauphin, sur son Livre de l'Histoire Universelle ») sans doute après 1681, soit peu de temps après la publication de l'*Histoire universelle*. Les précautions que Boursault prend afin de ne pas offenser son destinataire, de même que le ton de la lettre, laissent deviner que les deux hommes n'entretiennent probablement pas de liens familiers. La deuxième lettre, rédigée en 1694, s'inscrit dans la troisième querelle du théâtre, relancée par Boursault qui publie en tête de son *Théâtre* (1694) la *Lettre d'un homme d'érudition et de mérite, consulté par l'Auteur pour sçavoir, si la Comedie peut être permise, ou doit être absolument défendue* du père Caffaro. Dans la lettre à Bossuet, intitulée « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comedie. Lettre en Prose et en

¹⁰³ Edme Boursault, « A Monsieur Furetière de l'Académie Françoyse, Abbé de Chalivoy ; en luy envoyant deux Scènes d'une Comédie », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 58.

¹⁰⁴ Edme Boursault, « A Monsieur Furetière de l'Académie Françoyse, Abbé de Chalivoy ; en luy envoyant deux Scènes d'une Comédie », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 58.

¹⁰⁵ Daniel Chardon succèdera à Billart en 1695 au poste de conseiller de Louis-Alexandre Bourbon, comte de Toulouse et fils illégitime du roi Louis XIV. Il est accompagné dans cette fonction par un autre avocat, Louis Dupré. (Jean Duma, *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793)*, Paris, Sorbonne, 1995, p. 116.) Louis Dupré est vraisemblablement le « Monsieur Dupré » à qui Boursault envoie une lettre amicale publiée dans le recueil de 1697. Il est question dans la lettre d'un voyage que Boursault effectua. L'auteur fait allusion à un ami commun, M. le Président, à qui Boursault souhaite offrir une truite qu'il a pêchée par l'intermédiaire de M. Dupré. Il s'agit sans doute du Président Perrault, protecteur de Boursault. (Edme Boursault « A Monsieur Dupré. Récit d'un Voyage où l'Auteur ne dit que deux Monosyllabes, encore y en eut-il un de trop. », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 192 à 193.) Une lettre à Jean Perrault évoque d'ailleurs la maladie de M. Dupré. (Edme Boursault, « A Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 16 à 18.)

Vers »¹⁰⁶, Boursault intervient en faveur du père Caffaro qui, par ses écrits, s'est attiré les foudres de l'évêque¹⁰⁷ :

La grande faute que j'ay faite, et dont je ne puis me disculper envers luy, c'est, Monseigneur, de l'avoir osé faire imprimer sans sa permission. Je n'avois garde de la luy demander, seur qu'il ne me l'accorderoit pas : mais comme j'ay d'autres pièces à faire représenter, et entr'autres Esope à la Cour, que je suis prêt de soumettre à la censure la plus austère, je me flatay que les Auditeurs me seroient plus favorables si je leur faisais voir que les Pères et les Canons qui ont détesté les Comédies détestables n'ont point prétendu interdire les divertissements honnêtes, et, pour ainsi dire, plus capable de corriger les mœurs que de les corrompre¹⁰⁸.

Dans la mesure où Boursault est surtout un dramaturge comique et qu'il est à l'origine de la publication du texte qui ravive la querelle du théâtre, on pourrait s'attendre à ce que Bossuet lui en tienne rigueur. Pourtant, dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie*, l'évêque s'attaque surtout à des auteurs comme Molière : « Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière [...] qui remplit encore à présent tous les théâtres des équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens¹⁰⁹. » Bossuet s'en prend aussi aux opéras de Quinault, faisant écho aux jugements contenus dans la « Satire X » de Boileau, qui blâme « ces lieux communs de morale lubrique / Que Lulli réchauffa des sons de sa musique¹¹⁰ ». À Boursault, Bossuet n'adresse aucun reproche, et c'est vraisemblablement à lui qu'il pense en écrivant : « Pour ceux qui voudraient de bonne foi qu'on réformât à fond la comédie, pour, à l'exemple des sages païens, y ménager à la faveur du plaisir des exemples et des instructions sérieuses pour les rois et pour les peuples,

¹⁰⁶ Edme Boursault, « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comédie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 62 à 74.

¹⁰⁷ Le père théatin écrit une lettre « à Monseigneur, Monseigneur l'Archevêque de Paris Duc et Pair de France, Commandeur des Ordres du Roy, Proviseur de la Maison de Sorbonne et Supérieur de celle de Navarre » dans laquelle il nie avoir rien su de la publication de cette œuvre qu'il attribue à une erreur de jeunesse : « Je n'ay jamais fait état d'imprimer mon écrit : il n'était pas composé avec assez d'exactitude pour prétendre le rendre public. Je ne m'estois pas assez instruit du sujet que j'y traitois, ni des autorités que j'apportoys, ou pour ou contre [...]. Je ne sçavois pas bien même ce que c'estoit la comédie françoise de la manière qu'elle se jouë à Paris, n'ayant jamais lu de Comédies de Molières [*sic*], et n'en ayant lû que fort peu d'autres, et sans application, n'ayant d'ailleurs qu'entendu parler des Rituels sur les Comédiens, sans avoir mesme lû celui de Paris. » (Jean-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, introduction et annotation de Charles Urbain et Eugène Lévesque, Paris, Eurédit, 2007, p. 151.)

¹⁰⁸ Edme Boursault, « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comédie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 64 et 65.

¹⁰⁹ Jean-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, ouvr. cité, p. 172.

¹¹⁰ Nicolas Boileau, « Satire X », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 66.

je ne puis blâmer leur intention : mais qu'ils songent qu'après tout, le charme des sens est un mauvais introducteur des sentiments vertueux¹¹¹. » Charles Urbain et Eugène Lévesque, dans l'édition qu'ils ont préparée des *Maximes et réflexions sur la comédie*, relèvent ainsi ce contraste dans l'attitude de l'Archevêque: « On ne manquera pas d'être étonné qu'ayant été le principal auteur du scandale causé par la publication de la lettre du P. Caffaro, Boursault soit traité avec tant de ménagement. Le calme dans lequel se déroule cette conclusion contraste singulièrement avec le dédain et l'impitoyable rigueur dont furent l'objet le théatin et Molière¹¹². » Cette indulgence, qui s'oppose à sa virulence habituelle, permet de croire que Bossuet ait pu concevoir pour Boursault une certaine estime, sans que nous puissions toutefois déterminer quel contexte l'a favorisée.

Boursault a aussi été en liaison avec La Fontaine, si l'on se fie à un commentaire qu'il fait dans une lettre à Monseigneur de Langres. Le fabuliste aurait apprécié trois épigrammes de l'auteur :

La Fontaine ; si célèbre par les beaux ouvrages qu'il a mis au jour ; et surtout par les charmantes Fables qui luy ont acquis une Réputation qui ne durera pas moins que celle d'Esopé : trouva hier ces trois Epigrâmes plus jolies qu'elles ne le sont dans leur propre Langue. Quelque belle que soit la Modestie, il est mal-aisé de ne pas avoir un peu de Vanité, après une approbation qui me seroit extrêmement glorieuse, si j'osois me flater qu'elle fut sincère¹¹³.

Ce témoignage unique de l'approbation de La Fontaine ne suffit cependant pas pour conclure à une quelconque amitié entre les deux auteurs.

LA SOCIÉTÉ DU TEMPLE

Bernard Beugnot et Jean-Pierre Collinet, dans une notice biographique récente (2011), ont affirmé que Boursault aurait été « mêlé, avec La Fare et Chaulieu, à la Société

¹¹¹ Jean-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, ouvr. cité, p. 275.

¹¹² Jean-Bénigne Bossuet, *L'Église et le théâtre. Maximes et réflexions sur la comédie*, ouvr. cité, p. 275.

¹¹³ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque et Duc de Langres, Pair de France. Grande Lettre, où le Lecteur trouvera autant d'Epigrâmes que d'Articles », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 288.

du Temple¹¹⁴ ». Cette hypothèse, qui s'est sans doute présentée à la lecture de la « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin »¹¹⁵, nous apparaît assez improbable. Les premières lignes mêmes de la « Lettre de Monsieur Raisin, à l'Auteur » publiée dans le recueil de 1697 semblent suggérer que Boursault n'est pas connu de ces hôtes : « Je dois ce soir, moy indigne, souper avec Messieurs de Vandôme, de la Farre, l'abbé de Chaulieu, et quelques autres de ce Mérite, ou approchant, à qui j'ay dit que le vôtre ne paroissoit petit qu'à ceux qui ne le connoissoient pas¹¹⁶. » Dans cette même lettre, Raisin demande à Boursault de lui faire parvenir une scène spécifique de *Phaëton*, afin qu'il puisse en faire une lecture aux convives, ce qui nous permet de croire que la lettre fut rédigée en 1691¹¹⁷. La réponse de Boursault tend aussi à prouver qu'il n'entretient aucun lien avec cette société : « L'amitié que vous [Raisin] avez pour moy vous y fait trouver [à la scène de *Phaëton*] des beautez que ceux à qui je suis indifférent n'y trouveront pas¹¹⁸. » Que Boursault ait pu par la suite être amené à fréquenter le marquis de la Farre et l'abbé Chaulieu demeure toutefois possible. Malgré les tendances moralisatrices perceptibles dans ses ouvrages, *Esope à la Cour* n'est pas exempt d'idées à orientation libertine.

MARIE-ANNE BARBIER

Marie-Anne Barbier (1664-1745) est une poète et dramaturge du début du XVIII^e siècle, restée dans l'ombre jusqu'à la thèse récente d'Alicia C. Montoya¹¹⁹. C'est à la fin du XVII^e siècle, à l'époque où elle fréquente le salon de Marie-Anne Mancini, que s'amorce sa carrière d'écrivain. Encouragée par Martin de Baraton, elle écrit des élégies et des pièces

¹¹⁴ Bernard Beugnot et Jean-Pierre Collinet, *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, édition revue, corrigée et augmentée, 2011, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/107-edme-boursault>, p. consultée le 12 janvier 2012.

¹¹⁵ Edme Boursault, « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 264 à 270.

¹¹⁶ Edme Boursault, « Lettre de Monsieur Raisin, à l'Auteur », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 262.

¹¹⁷ La pièce est représentée par les Comédiens-Français le 28 décembre 1691.

¹¹⁸ Edme Boursault, « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 269.

¹¹⁹ Alicia C. Montoya, *Après Corneille, après Racine : Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, thèse soutenue à l'Université de Leyde (Pays-Bas), 2005.

qui sont aujourd'hui perdues, et publie dans le *Mercure galant* de juillet 1701 une « Épitaphe de Mlle de Scudéry »¹²⁰.

Il semble que Boursault joua auprès de Marie-Anne Barbier un rôle de mentorat, comme il le fit pour Françoise Pascal, quoique de manière plus discrète. Perry Gethner, dans l'article « Stratégies de publication et notion de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du roi-Soleil », rappelle que si ce rôle consistait à « rehausser le prestige d'une femme dramaturge et [à] l'aider à faire jouer ou publier ses ouvrages, le mentor restait normalement assez discret¹²¹. » Rien de surprenant donc dans le fait que ce ne soit pas Boursault ou ses contemporains qui révèlent son intervention dans la genèse de la pièce *Arrie et Petus* (1702), mais le témoignage même de Marie-Anne Barbier, « la seule qui se vante par écrit d'avoir été guidée par un dramaturge estimé¹²² ». Dans la « Preface de l'Auteur », en tête des *Tragédies et autres poësies* (1729), elle limite l'intervention de Boursault à trois aspects, résumés par Gethner : « la pousser à composer pour la scène, lui proposer le sujet de sa première tragédie, et lui donner des suggestions pour améliorer son plan¹²³. » Alicia C. Montoya affirme par ailleurs que c'est Boursault qui l'introduisit auprès des Comédiens-Français¹²⁴. Cette intervention ne doit pas être sous-estimée. En effet, si l'on en croit une lettre que Boursault écrit « A Monsieur***, Capitaine de Dragons » et dans laquelle il tente de convaincre le capitaine de renoncer à la requête qu'il lui avait faite de mettre sous son nom une pièce, les dramaturges débutants se heurtent à des obstacles considérables :

Les Comédiens, persuadez que la première Piece d'un Auteur est toujours méchante, (plût au Ciel qu'ils n'eussent jamais plus de tort) ne vous donneraient audience que parce qu'ils ne pourroient vous la refuser : mais à peine vous en laisseroient-ils lire un Acte entier sans vous faire je ne sais combien d'objections, à quoy il vous seroit impossible de répondre ; et qui vous dégouteroit pour

¹²⁰ Alicia C. Montoya, « Marie-Anne Barbier » [2005], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, [en ligne] : http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Barbier, p. consultée le 22 février 2012.

¹²¹ Perry Gethner, « Stratégies de publication et notion de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi-Soleil », art. cité, p. 311.

¹²² Perry Gethner, « Stratégies de publication et notion de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi-Soleil », art. cité, p. 311.

¹²³ Perry Gethner, « Stratégies de publication et notion de carrière chez les femmes dramaturges sous le règne du Roi-Soleil », art. cité, p. 311.

¹²⁴ Alicia C. Montoya, « Marie-Anne Barbier » [2005], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, [en ligne] : http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Anne_Barbier, p. consultée le 22 février 2012.

toûjours de l'envie dépravée de vouloir paroître Auteur. Je suis obligé de rendre justice à la Verité, et d'avouër qu'il y en a quelques-uns dont le discernement est très-juste, et qui sont capables de donner de bons Avis ; mais on dit qu'ils les vendent un peu cher ; et que ceux qui en ont pris une fois n'y retournent plus¹²⁵.

L'auteur qui joue le rôle de mentor doit donc disposer d'une reconnaissance institutionnelle suffisante pour lui permettre d'intercéder en faveur de son protégé. Surestimer cette reconnaissance met nécessairement en péril le succès de l'entreprise. Dans la mesure où l'assistance de Boursault facilita réellement les débuts de Barbier au théâtre, on peut supposer que le dramaturge avait acquis à la fin de sa carrière théâtrale cette reconnaissance institutionnelle à laquelle il avait toujours aspiré.

LES CONFLITS AVEC MOLIERE, BOILEAU ET RACINE

Les conflits qui opposèrent Boursault à trois des plus grands génies de son époque ont fait couler beaucoup d'encre chez les défenseurs de Molière, Boileau ou Racine¹²⁶. Pour plusieurs, c'est à ces querelles que l'auteur doit sa renommée : « Boursault (1638-1701), serait moins connu s'il n'avait été l'ennemi de Boileau, de Molière et de Racine : circonstance fâcheuse pour son esprit, car son caractère est d'un très honnête homme¹²⁷. » Certes, aucun de ses biographes n'oublie de signaler ces « erreurs » de parcours, auxquelles ils consacrent une large place. Il est indéniable que ces conflits ont contribué à faire connaître l'auteur y compris, probablement, à son époque. Ce serait pourtant faire une lecture anachronique et simpliste des faits que de considérer que c'est grâce à ces querelles littéraires que Boursault se fit connaître au XVII^e siècle¹²⁸. La vie sociale de Boursault et sa carrière sont loin d'être centrées sur ces conflits, dont l'importance et les répercussions

¹²⁵ Edme Boursault, « A Monsieur*** Capitaine de Dragons, qui avoit prié l'Auteur de mettre une Pièce de Théâtre sous son Nom, pour avoir la faculté d'entrer à la Comédie, gratis. Avec une Apostille sur Pe' Fournier. Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 273.

¹²⁶ Sur ce sujet, lire les travaux récents de Léo Stambul, Claude Bourqui et Georges Forestier parus dans Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala (dir.), *Le temps des querelles. Littératures classiques*, février 2013, n° 81. Voir aussi le projet AGON, dirigé par Alain Viala et disponible à l'adresse suivante : <http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr/>

¹²⁷ Gustave Lanson, cité dans René Michel Piette, *Les comédies de Boursault*, Thèse de doctorat rédigée à l'Université de Californie, Los Angeles, 1971, p. 14.

¹²⁸ Sur ce point, notre vision s'oppose à celle de Sabine Gruffat, qui écrivait en 2003 : « Edme Boursault jouit d'une certaine notoriété soit en attaquant Molière [...] soit en mettant en scène ses contemporains. » (Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2003, p. 76.)

qu'elles eurent sur le cheminement de l'auteur ont été, à notre sens, fortement exagérées. Boursault aura d'ailleurs vite fait de passer outre et d'encenser publiquement chacun de ceux qui ont été considérés par la critique comme « ses ennemis personnels ».

En faisant représenter puis publier *Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de L'École des femmes* (1663), Boursault s'inscrit dans la querelle contextuelle de *L'École des femmes*¹²⁹, à la suite de Donneau de Visé (lequel figurait aussi au nombre des détracteurs de Molière) et de sa *Zélinde* (1663). Nous nous contenterons de brosser un portrait rapide de cette cabale qui a déjà fait l'objet de nombreuses recherches¹³⁰. Différentes hypothèses ont été avancées pour expliquer la participation de Boursault à la célèbre polémique. Pour les uns, ces attaques de l'auteur trahissent sa méchanceté et son opportunisme¹³¹, pour les autres, elles sont la preuve de sa grande naïveté¹³². Plusieurs, à commencer par Molière, ont cru à l'époque que Boursault avait pris part à la querelle de *L'École des femmes* à la demande de Corneille. Cette hypothèse selon laquelle Corneille

¹²⁹ La querelle de *L'École des femmes* est l'une des plus virulentes à marquer le parcours de Molière : la pièce suscita une telle controverse que l'auteur écrivit *La Critique de L'École des femmes* (juin 1663) pour sa défense, avant de répondre une dernière fois à de nouvelles critiques par *L'Impromptu de Versailles*, représenté à Versailles du 16 au 20 octobre 1663. *La Contre-Critique de l'École des Femmes* de Boursault est produite après la *Critique* de Molière et la *Zélinde* de Donneau de Visé, mais avant *L'Impromptu*. C'est l'hypothèse que défend Victor Fournel dans *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680* : « Comme la *Critique de L'École des femmes* avait été jouée en juin 1663, et qu'entre cette pièce et le *Portrait du peintre* avait paru la *Zélinde* de Villiers [sic]; comme, en outre, *L'Impromptu de Versailles* fut représentée pour la première fois du 16 au 20 octobre à Versailles, et que Molière s'est vanté d'avoir fait cette réponse en huit jours, on doit en conclure, ce semble, que le *Portrait du peintre* fut représenté au mois de septembre, peut-être au mois d'août, à l'Hôtel de Bourgogne.— Mais il ne fut imprimé qu'après *L'Impromptu*, auquel Boursault répond dans sa Préface. » (Victor Fournel, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680* [1863], Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. 1, p. 102.)

¹³⁰ Soulignons entre autres l'édition par Mongrédien de trois textes publiés dans le cadre de cette querelle, dont celui de Boursault. (Georges Mongrédien (dir.), *La querelle de L'École des femmes*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes modernes », 1971, 2 tomes.)

¹³¹ Mongrédien s'indigne *a posteriori* du manque de clairvoyance de Donneau de Visé, auteur de la *Zélinde* (1663), et de Boursault : « Les critiques [...] sont passés à côté du sujet réel » (p. XXXIII) ; « voilà ce qui échappe complètement à Donneau de Visé et Boursault » (p. XXXIII) ; « Le nouveau message [de] Molière [...] leur échappe totalement » ; « Aucun d'eux n'a même perçu la nouveauté du premier chef d'œuvre de Molière » ; « Sur ce point essentiel [...] leurs yeux sont restés obstinément fermés » (Georges Mongrédien (dir.), « Introduction », *La querelle de L'École des femmes*, ouvr. cité, t. 1, p. XXXIII).

¹³² Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, dans l'article qu'ils consacrent à Boursault dans le *Dictionnaire des Lettres françaises*, écrivent ainsi : « [Boursault] se laissa naïvement persuader de porter l'étendard de la cabale [...]. Trois ans plus tard, il récidivait contre Boileau avec la *Satire des Satires*. (Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 207 et 208.)

aurait alimenté la cabale est passée à la postérité¹³³. C'est celle qui est soutenue dans l'« Avertissement » de 1725 : « On l'obligea, presque malgré lui, à faire la Critique d'une des plus belles comédies de Molière, qui est *L'École des Femmes*. Ce fut pour obéir à ceux qui l'y avoient engagé, et à qui il ne pouvoit rien refuser, qu'il fit jouer en 1663 sa Comedie du *Portrait du Peintre*, sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne¹³⁴. » Roger Guichemerre, qui insère l'une des nouvelles de Boursault dans un recueil publié en 1995, reprend cette même idée, tout en évoquant la possibilité que les comédiens et les salons précieux aient pu eux aussi influencer l'auteur¹³⁵. C'est sans doute le cas, si l'on considère que plusieurs des hôtes et auteurs que Boursault fréquente sont hostiles à Molière. On pourrait aussi envisager que l'écrivain ait accepté de participer à une cabale orchestrée par Molière ou ses proches afin de publiciser la pièce de Molière et de lui donner la possibilité de se défendre. Cette hypothèse a déjà été avancée pour expliquer l'implication de Donneau de Visé, qui fréquente Boursault à l'époque¹³⁶. Quelles que soient les raisons qui incitent l'écrivain à s'investir dans une cabale contre Molière, elles ont sans doute peu à voir avec cette naïveté que l'histoire littéraire continue de lui attribuer. Le postulat selon lequel il aurait pu se laisser persuader par Corneille de prendre la plume demeure plausible, tout comme l'idée d'une cabale entretenue par certaines précieuses. À ces facteurs, il faut sans doute prendre en compte le désir qu'a Boursault de plaire aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, à qui la troupe de Molière faisait ombrage : pour l'auteur, c'était la chance de voir ses pièces

¹³³ L'abbé d'Aubignac, dans sa *Quatrième dissertation de l'Abbé d'Aubignac contre P. Corneille* (1664), évoque auprès de Corneille « cette comédie [*L'École des femmes*] qui vous fait désespérer, et que vous avez essayé de détruire par votre cabale dès la première représentation. » (Aubignac, *Quatrième dissertation de l'Abbé d'Aubignac contre P. Corneille* (1664), cité dans Dominique Labbé, *Qui a écrit Tartuffe ? Écrivains et comédiens français au XVII^e siècle*, Montréal, Monière-Wollank éditeurs, 2009, p. 80.) Le *Journal des Savants* de 1747, qui survole lui aussi les circonstances liées à la querelle de *L'École des femmes*, reprend cette même hypothèse. Aujourd'hui encore, cette thèse est la plus fréquemment admise.

¹³⁴ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, p. [e i, v^o].

¹³⁵ « C'est sans doute à l'instigation de Corneille, des Grands Comédiens et de quelques salons précieux, et aussi pour se faire valoir, qu'il fait jouer [...] son *Portrait du peintre*. » (Roger Guichemerre (dir.), « Notice sur Boursault », *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 267 et 268.) Il faut toutefois mentionner que Myriam Maître, dans son ouvrage sur les précieuses, ne parvient pas à démontrer leur participation à cette cabale : « Il s'agit, fondamentalement, d'une querelle animée par de jeunes journalistes et dramaturges en mal de notoriété [Robinet, Donneau de Visé et Boursault sont alors débutants], et il reste très difficile de déterminer le rôle réel qu'y jouèrent les femmes du monde, si on ne les assimile pas totalement aux personnages de la pièce. » (Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 291 et 298.)

¹³⁶ À ce propos, voir l'article récent de Georges Forestier et Claude Bourqui (Georges Forestier et Claude Bourqui, « Et Molière inventa la querelle de *L'École des femmes* », Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala (dir.), dossier de revue : « Le temps des querelles », *Littératures classiques*, février 2013, n^o 81, p. 185 à 197.)

représentées sur les planches du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et *Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes* sera l'une des premières¹³⁷. L'auteur n'aura jamais la possibilité de se réconcilier avec Molière, mais il n'hésitera pas pour autant à reconnaître publiquement son génie après sa mort¹³⁸, ce qui devint un lieu commun chez les dramaturges.

Si Boursault ouvre les hostilités avec Molière, il ne sera pas l'initiateur des conflits qui l'opposent à Boileau et à Racine. Les attaques portées par Boursault à l'encontre de Boileau font le plus souvent figure de simple erreur de parcours aux yeux de la critique contemporaine. Ainsi, Roger Guichemerre écrit dans sa « Notice sur Boursault » qu'« [a]près s'être attaqué à Molière, Boursault s'en prend malencontreusement à Boileau, contre qui il écrit en 1669, *La Satire des Satires*¹³⁹ ». Cette comédie est la seule de Boursault à ne pas être représentée au théâtre, à l'instigation de Boileau¹⁴⁰. L'histoire littéraire soutient, dans une explication qui nous semble assez simpliste, que c'est pour se porter à la défense de Molière qu'il admirait sans le connaître que Boileau s'est attaqué à Boursault dans sa « Satire VII », publiée en 1666¹⁴¹. Le *Journal des Savants*, qui relate

¹³⁷ Les premières comédies de l'auteur ont été représentées par la troupe du Marais (Edme Boursault, *Le Jaloux endormy. Comédie. Représentée sur le Theatre Royal du Marais*, Paris, Estienne Loyson, avec privilège du Roy, 1662 ; *Le Mort vivant. Comédie. Dediée à Monseigneur le Duc de Guise. Représentée par les Comediens du Roy*, Paris, Nicolas Pepingué, 1662) tandis que *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes* et *Les Nicandres, ou les menteurs qui ne mentent point* sont représentées à l'Hôtel de Bourgogne (*Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité ; *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point. Comédie. Représentée sur le théâtre royal de l'Hostel de Bourgogne*, Paris, Thomas Jolly, 1665). Nous ne disposons toutefois d'aucune information quant au lieu de représentation du *Médecin volant*, publié en 1664 mais peut-être représenté dès 1661.

¹³⁸ Il fait amende honorable à Molière dans une lettre datée de 1693 à Mme la marquise de B***, dans une lettre à l'acteur Raisin publiée dans le recueil de 1697, ainsi que dans le prologue de *Germanicus*, tragédie qui paraît en 1694. (Edme Boursault, « Sur l'indigence du théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 306 ; « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 264 à 270 ; *Germanicus. Tragédie représentée par les Comediens du Roy*, Paris, Jean Guignard, 1694.)

¹³⁹ Roger Guichemerre (dir.), « Notice sur Boursault », *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, ouvr. cité, p. 268.

¹⁴⁰ « Ceux qui se donneront la peine de lire la Piece que je mets au jour, verront bien que je n'y ay rien mis de difamatoire contre son honneur [celui de Boileau], ny contre sa personne, comme il le suppose dans l'Arret qui fait defenses aux Comediens de la représenter. » (Edme Boursault, *La Satire des Satires. Comédie*, Paris, Jean Ribou, 1669, n. p.)

¹⁴¹ Ainsi, Mongrédien rapporte les propos de Brossette à ce sujet : « [17 novembre 1663]. Dans ce temps que notre poète [Boileau] composa cette satire [la Satire VII], Boursault avait un démêlé avec Molière contre qui il fit une petite comédie intitulée : *Le Portrait du Peintre* [...]. Molière ne regarda pas Boursault comme un ennemi digne de son ressentiment, mais notre auteur [Boileau] le plaça dans cette satire pour faire plaisir à

l'anecdote en 1714, résume en quelques lignes le conflit entre les deux écrivains : « Despreaux ayant dans les premières Editions de ses Satires extrêmement maltraité Boursault [...] ; celui-ci qui n'étoit pas né endurant, fit la petite Comédie, intitulée la *Satire des Satires*, où mettant Despreaux sur la Scène, il joua publiquement celui qui se croyoit seul en droit de jouer les autres¹⁴². » L'« Avertissement » en tête du *Théâtre* (1725) de Boursault prétend pour sa part que la *Satire des Satires* fut composée par le dramaturge qui « fut plus touché de se voir maltraité par *M. Despréaux*, pour qui il avoit de l'estime, et dont il ne croyoit pas s'être attiré le mépris¹⁴³ ».

L'attaque de la « Satire VII » est légère ; on lit le nom de Boursault au milieu d'une énumération d'autres auteurs :

Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie ?
 Mes vers comme un torrent coulent sur le papier ;
 Je rencontre à la fois Perrin et Pelletier,
 Bardou, Mauroy, Boursault, Colletet, Titreville,
 Et pour un que je veux j'en trouve plus de mille¹⁴⁴.

Boursault semble ne pas vouloir, dans un premier temps, se lancer dans une nouvelle querelle, si l'on en croit une lettre qu'il écrit à Babet : « Si j'étois plus considérable que je ne suis, et qu'il [Boileau] m'eût jugé digne de sa colère, il m'aurait fait l'honneur de me déchirer comme il a fait les autres. Il ne parle de moy qu'en passant, parce qu'il n'a pas crû devoir s'arrêter sur une matière si médiocre : Et moy qui ne me soucie pas de luy rendre dédains pour dédains, j'ayme mieux ne luy pas répondre¹⁴⁵. » On peut supposer que la « Satire IX » qui paraît en 1668 et qui est beaucoup plus mordante à son égard explique en partie son revirement :

Que vous ont fait Perrin, Bardin, Mauroy, Boursault ?
 Colletet, Pelletier, Titreville, Kainault,
 [...]
 Ce qu'ils font vous ennue. O le plaisant détour !
 Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour¹⁴⁶.

Molière. » (Georges Mongrédien, *Molière. Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1973, t. 1, p. 194.)

¹⁴² *Journal des savants*, Paris, Jean Cusson, XXVIII, 1714, p. 443.

¹⁴³ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, p. [e 1, v^o] et [e 11, r^o].

¹⁴⁴ Nicolas Boileau, « Satire VII », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 910.

¹⁴⁵ Edme Boursault, « A Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 310 et 311.

¹⁴⁶ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 51.

Et plus loin :

Puisque vous le voulez, je vais changer de style.
 Je le déclare donc : Quinault est un Virgile
 Boursault comme un soleil en nos ans a paru.
 [...]
 Cotin à ses sermons traînant toute la terre,
 Fend les flots d'Auditeurs pour aller à sa chaire
 [...]
 Mais ne voyez-vous pas que leur Troupe en furie
 Va prendre encore ses vers pour une raillerie¹⁴⁷ ?

L'allusion à la « troupe en furie », fait référence à la cabale que mènent contre lui Perrin, Quinault, l'abbé de Pure et Cotin, auteurs présumés de quelques parutions incisives contre les *Satires*¹⁴⁸. La participation de Boursault à cette cabale contre Boileau n'a jamais, à notre connaissance, été établie, et la *Satire des Satires* a toujours été présentée comme la parution d'un auteur isolé en quête de reconnaissance littéraire. Sa préface « Au Lecteur » ne donne aucun éclaircissement quant au contexte de production, non plus la lettre qu'il écrit à Gilles Boileau et que l'on trouve publiée dans l'édition de 1709¹⁴⁹. Elle se contente de reprendre le principal reproche adressé à Boileau par ses contemporains : « Attaquer les vices dans tous les Hommes, et faire des peintures de leur noirceur qui donnent de l'horreur à ceux qui en faisant reflexion sur leur vie, s'en trouvent convaincus, c'est ce qu'on appelle une Satire : mais declarer ceux d'un Particulier, et decliner son nom pour le faire mieux connoistre, c'est un Libelle difamatoire¹⁵⁰. » Dans une lettre de Babet, on retrouve aussi l'accusation de plagiat qui devint un lieu commun depuis Saint-Pavin¹⁵¹ :

Perceval de qui j'ai appris le Latin que je sçay, et qui est l'homme du Monde qui épargne le plus la réputation de son prochain, me vient d'apprendre que les endroits que j'ay trouvez les plus jolis, ne sont qu'un brigandage ; et que si Petrone estoit encore en vie, il luy feroit faire son procez, pour l'avoir pillé depuis la teste jusqu'aux pieds¹⁵².

¹⁴⁷ Nicolas Boileau, « Satire IX », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 56.

¹⁴⁸ Le virelai de *La bastonnade* serait un collectif, tandis que le *Discours satirique au cynique Despréaux* et la *Critique désintéressée sur les satires du temps* sont attribués à l'abbé Cotin. Bien qu'elles soient sans date, ces œuvres ont toutes été écrites dans le cadre de la querelle qui opposa ces auteurs à Boileau.

¹⁴⁹ Edme Boursault, « A Monsieur B*** de l'Academie Françoise. Frère de Monsieur D*** », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, ouvr. cité, 1709, t. 3, p. 298 à 301). Cette lettre reprend en partie le contenu de la préface de *La Satire des Satires*.

¹⁵⁰ Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Satire des Satires. Comedie*, Paris, Jean Ribou, 1669, p. [a v, r^o].

¹⁵¹ Françoise Escal, « Notes et variantes », Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 921.

¹⁵² Edme Boursault, « Responce de Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 312 et 313.

L'image de l'écrivain opportuniste qui est véhiculée par l'histoire littéraire apparaît bien réductrice et recule devant certaines considérations d'ordre social qui menèrent vraisemblablement à la production de *La Satire des Satires*. En effet, nous l'avons vu, Boileau a marqué de son mépris presque tous les auteurs qui constituent le réseau social de Boursault. Perrin, Cotin, Pure, Quinault, Boyer, Gilbert, l'abbé Tallemant, François Charpentier, Pellisson, Madeleine de Scudéry, Segrais, les ducs de Montausier et de Saint-Aignan ont tous des raisons d'en vouloir à Boileau à l'époque où Boursault écrit sa *Satire des Satires*, que ce soit parce qu'ils ont été victimes de ses sarcasmes ou parce qu'ils demeurent loyaux à ceux que Boileau a ridiculisés¹⁵³. Il semble donc peu probable, contrairement à ce que soutient l'« Avertissement » de 1725, que Boursault ait pu à l'époque concevoir pour le satiriste quelque estime. L'écriture de *La Satire des Satires* est clairement motivée par un désir de vengeance, mais rien ne permet d'établir si Boursault se fait le porte-parole de tous ou si cette vengeance relève d'un projet personnel : « pour se bien vanger, on doit faire un peu plus de mal qu'on en a reçu [et] Monsieur Despréaux meritoit bien d'estre joué en presence de toute la Terre qu'il jouë¹⁵⁴. » Il y a pourtant quelques endroits dans la préface dans lesquels Boursault induit la notion de collectivité : « Pour un Homme tel que Monsieur Despréaux, qui par la délicatesse de sa Plume pouvoit s'attirer des applaudissemens sans restriction, c'est en avoir mal usé, qu'avoir réduit tout ce qu'il y a de Gens raisonnables, à ne pouvoir faire l'éloge de son Esprit, sans estre obligez de faire le procez à sa Conduite¹⁵⁵. » Il évoque aussi, dans le même texte, ces « Gens qui ne luy ont jamais fait de mal » et que Boileau a offensés¹⁵⁶. La scène 6 fait par ailleurs l'éloge

¹⁵³ C'est le cas de Montausier par exemple, qui protège Perrin, Boursault et Chapelain. Denis Lopez, qui rédigea l'article sur Montausier paru dans le *Dictionnaire des Lettres françaises*, affirme que c'est par loyauté envers Chapelain que Montausier éprouva pour Boileau un « ressentiment passager ». (Denis Lopez, « Montausier », Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 896.) Françoise Escal, dans ses annotations des œuvres de Boileau, mentionne que le Duc de Montausier exérait Boileau à un point tel qu'il aurait formulé le souhait qu'on l'envoya « aux galères ». Ce mot célèbre attira la riposte de Boileau aux vers 135 et 136 de sa « Satire IX » et dans le « Discours de la satire » (1668) : « Cependant on ne remarque point que Néron, tout Néron qu'il estoit, ait envoieé Perse aux galères. » (Françoise Escal, « Notes et variantes » dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 925.) Elle évoque en outre le fait que Gramont, Montausier et Saint-Aignan se déchaînaient contre Boileau à la Cour. (Françoise Escal, « Introduction », Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. XII.)

¹⁵⁴ Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a v, v^o].

¹⁵⁵ Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a iv, v^o].

¹⁵⁶ « Je ne sçais rien de luy qui soit à son desavantage, que ce que toute la France sçait aussi : c'est à dire cette liberté qu'il prend d'offenser des Gens qui ne luy ont jamais fait de mal ; et je pense qu'il n'y en auroit gueres

de l'*Astrate* de Quinault¹⁵⁷, du *Cid* de Corneille¹⁵⁸ et des vers de Boyer¹⁵⁹. La discussion entre les personnages dévie ensuite sur Gilbert¹⁶⁰, puis dénonce l'acharnement que met Boileau à ridiculiser Cotin :

Mais Cotin, tu le sçais, est en bien des endroits :
 Quand je lis quelquesfois ses Satires malignes [celles de Boileau],
 Je rencontre Cotin presque à toutes les lignes ;
 Et mes yeux voltigeans de Cotin en Cotin ;
 Sans m'en apercevoir, je me trouve à la fin¹⁶¹.

Quoi qu'il en soit, dans le contexte littéraire de l'époque et devant les réactions vives que suscitérent les *Satires* de Boileau, il est tout à fait probable que Boursault ait cherché l'approbation de ses pairs en leur faisant la lecture de sa pièce et en suivant leurs avis avant de la soumettre aux comédiens. À la lumière de ces facteurs, la prise de position de Boursault dans *La Satire des Satires* cesse de prendre l'allure d'un accident de parcours

qui luy refusassent leur estime, s'il faisoit un meilleur usage de son Genie. » (Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a vi, r^o].)

¹⁵⁷ La marquise Orthodoxe, jeune veuve et précieuse qui prend ardemment la défense de Boileau dans la pièce, fait l'éloge de l'*Astrate*. En apprenant qu'il s'agit d'une pièce de Quinault, « le mesme Quinault que Despréaux déchire », la marquise révisé son jugement sur l'œuvre de Quinault :

Je suis au desespoir, de l'avoir trouvé beau.
 Il me parut charmant ; j'en admirai le tendre ;
 Mais si jamais j'y vais, j'en diray pis que pendre :
 Il ne doit rien valoir, car Despréaux le dit.

(Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. 30.) Dans une lettre de Babet publiée en 1669, la jeune fille s'indigne du traitement réservé à Quinault et commente sa lecture de Boileau à son amant : « La lecture des Satyres de Despreaux que tu m'envoyas hier matin fut mon occupation d'hier au soir. J'y trouvai quantité de choses qui ne sont gueres moins spirituelles, que si elles venoient de Toy ; et son Ouvrage, à mon sens, n'en seroit pas moins Galant quand il offenceroit un peu moins de Monde. Le pauvre Monsieur Quinault, que j'ayme de tout mon Cœur, depuis que j'ay veu l'*Astrate*, y est traité miserablement ; et je croy cependant, que ceux qui les connoissent l'un et l'autre, et qui leur rendent également Justice, ont plus d'estime pour l'Injurié, que pour l'injuriant. » (Edme Boursault, « Response de Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 313.)

¹⁵⁸ Dans la même scène. Boursault compare l'*Astrate* de Quinault au *Cid* de Corneille. (Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. 32 et 33.)

¹⁵⁹ Le Chevalier, qui méprise Boileau, fait l'éloge de Boyer devant le Marquis :

Boyer, quand il compose, est toujours tout en feu ;
 Dans ses moindres discours on voit ce feu qui brille,
 Et dans les Vers qu'il fait, le Salpestre petille.
 Quand d'un crime par fois il exprime l'horreur,
 La fureur poétique est sa moindre fureur.
 [...]
 Il seroit malaisé de pouvoir en mieux faire [des vers] ;
 Il écrit nettement ; et pour dire encor plus,
 Ses Vers ont de la pompe, et ne sont point confus.

(Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. 35 et 36.)

¹⁶⁰ Boursault, par le biais de ses personnages, s'interroge sur le silence de Boileau quant à Gilbert. (Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. 36 à 38).

¹⁶¹ Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. 39.

pour devenir une conséquence logique en regard du milieu social et littéraire dans lequel il évolue. De ce point de vue, la *Satire des Satires* prend la forme d'un projet collectif résultant d'une cabale.

En 1669, la parution de *La Satire des Satires* constitue pour Boursault une riposte finale. La préface « Au lecteur » va en effet en ce sens : « Je luy declare [à Despréaux] que de quelque façon qu'il me traite désormais, je ne m'en vangeray que par mon silence. Si je fais de méchans Vers, il aura peu de gloire à faire tomber un Homme qui tomberoit bien sans luy ; et si j'en fais de bons, ils se soutiendront assez d'eux-mesmes¹⁶². » Il faudra vingt ans aux deux hommes avant de se réconcilier, ainsi que le raconte une lettre que Boileau adresse à Racine le 19 août 1687 :

M. Boursaut, que je croyois mort, me vint voir il y a cinq à six jours, et m'apparut le soir assez subitement : il me dit qu'il s'étoit détourné de trois grandes lieues du chemin de Mont-Luçon, où il alloit, et où il est habitué, pour avoir le bonheur de me saluer. Il me fit offre de toutes choses, d'argent, de commodités, de chevaux. Je lui répondis avec les mêmes honnêtetés, et voulus le retenir pour le lendemain à dîner ; mais il me dit qu'il étoit obligé de s'en aller dès le grand matin : ainsi nous nous séparâmes amis à outrance¹⁶³.

La réponse de Racine est envoyée de Paris et datée du 24 août 1687 : « Je suis trop touché des honnêtetés que vous avez nouvellement reçues de lui. [...] Il me semble que vous avancez furieusement dans le chemin de perfection. Voilà bien des gens à qui vous avez pardonné¹⁶⁴. » Le revirement de Boursault à l'égard de Boileau s'explique peut-être par le respect qu'il a conçu pour le satiriste à la suite de ses interventions auprès du roi en faveur de Patru et de Corneille, admiration qu'il exprime dans une lettre à Monseigneur de Langres :

Trouvez bon, Monseigneur, que je vous parle d'un homme Illustre [...] dont j'ay autrefois été ennemi ; et de qui je ne pourrois m'empêcher de bien parler quand je le serois encore. C'est de Monsieur Despréaux [...]. M. Patru de l'Académie Française, qui avoit beaucoup de mérite et peu de bien, étant persécuté par d'inflexibles Créanciers qui vouloient faire vendre sa Bibliothèque, M. Despréaux qui en fut averty l'acheta, pour empêcher qu'on ne luy fit l'affront de la déplacer ; et la laissa à M. Patru pour en jouir le reste de sa vie, comme si elle eût toujours été à luy. Le même M. Despréaux ayant appris à Fontainebleau

¹⁶² Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a vi, r^o].

¹⁶³ Nicolas Boileau, « Lettre du 19 août 1687 », cité dans Jean Racine, *Œuvres de Jean Racine, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes et augmentée de morceaux*, préface de Paul Mesnard, Eugène Despois (dir.), Paris, Hachette, 1865, t. 6, p. 593.

¹⁶⁴ Racine fait ici allusion à la réconciliation de Boileau et Quinault. (Jean Racine, *Œuvres de Jean Racine* ouvr. cité, t. 6, p. 600.)

qu'on venoit de retrancher la Pension que le Roy donnoit au grand Corneille, courut avec précipitation chez Madame de Montespan, et luy dit, que le Roy, tout équitable qu'il étoit, ne pouvoit sans quelque apparence d'injustice, donner pension à un homme comme luy, qui ne commençoit qu'à monter sur le Parnasse, et l'ôter à un autre, qui depuis si long-tems étoit arrivé au sommet. Qu'il la supplioit, pour la gloire de Sa Majesté, de luy faire plutôt retrancher la sienne qu'à un homme qui la méritoit incomparablement mieux : et qu'il se consoleroit plus facilement de n'en avoir point que de voir un si grand Poète que Corneille cesser de l'avoir. Il luy parla si avantageusement du mérite de Corneille, et Madame de Montespan trouva sa manière d'agir si honnête, qu'elle luy promit de le faire rétablir ; et tint parole. Quoi que rien ne soit plus beau que les Poésies de M. Despréaux, je trouve que les actions que je viens de dire à Vôte Grandeur sont encore plus belles¹⁶⁵.

Pardon et estime semblent s'instaurer durablement entre les deux auteurs. Boileau démontrera sa reconnaissance à Boursault en retirant son nom dans l'édition des *Satires* de 1694 pour le remplacer par celui de Pradon ou de Perrault¹⁶⁶, qui se retrouvent aujourd'hui dans les éditions modernes du texte. Dans une lettre à Brossette datée du 1^{er} avril 1700, le satiriste écrit : « Mr Boursault [...] est à mon sens, de tous les Auteurs que j'ay critiqués celui qui a le plus de merite¹⁶⁷ ». Quant à Brossette, sa lettre à Boileau datée du 25 novembre 1701 et portant sur la mort de Boursault commente ainsi la relation des deux hommes : « On me mande la mort de M. Boursault arrivée au mois de septembre dernier. Il s'était réconcilié avec vous de fort bonne grâce, et voilà, je crois, un ami de moins¹⁶⁸. »

Si la majorité des auteurs que fréquente Boursault sont à couteaux tirés avec Boileau, plusieurs n'apprécient pas davantage Racine, et prendront le parti de Pradon dans la querelle du *Phèdre*. Cependant, le conflit qui oppose Racine et Boursault est antérieur à 1670 et dans les premières pages d'*Artémise et Poliante* (1670), qui constituent en quelque sorte une préface intégrée à la nouvelle, l'auteur comique se défend d'être l'instigateur de la querelle¹⁶⁹. Ce même texte lui sert de tribune pour rendre compte de la première

¹⁶⁵ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque. et Duc de Langres, Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 149 et 150.

¹⁶⁶ Sur cette question, voir les « Notes et variantes » de Françoise Escal dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 919.

¹⁶⁷ Nicolas Boileau, « Lettre à Brossette. 1^{er} avril 1700 », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 642.

¹⁶⁸ Brossette, « Lettre à Boileau datée du 25 novembre 1701 », cité dans St-René Taillandier, « un poète comique du temps de Molière », *Revue des deux mondes*, vol. 30, 1881, p. 69.

¹⁶⁹ Étonnamment pourtant, l'histoire littéraire a attribué les torts à Boursault, qui est souvent jugé responsable de cette querelle. Ainsi, en 1934, Pierre Méléze commentait : « Racine, jeune auteur de sa génération, trouve en lui [Boursault] mépris et hostilité. Mais, mûri sous le harnais dramatique, Boursault revient à une plus juste notion des valeurs, et n'a aucun scrupule à renier ses dédains de jeunesse pour Molière et Racine, en qui il se plaît à reconnaître les grands auteurs du siècle, avec son vieux maître Corneille qu'il n'abandonne pas. »

représentation du *Britannicus* de Racine auquel il assiste : « Quoique rien ne m'engage à vouloir du bien à Monsieur Racine, et qu'il m'ait désobligé sans lui en avoir donné aucun sujet, je vais rendre justice à son ouvrage sans examiner qui en est l'auteur¹⁷⁰. » Bien que sa critique de la pièce ne soit pas toujours tendre, l'auteur reconnaît certains mérites à la beauté et au naturel des vers de Racine : « Dans le *Britannicus*, il y a d'aussi beaux vers qu'on en puisse faire et cela ne me surprend pas ; car il est impossible que Monsieur Racine en fasse de mechans¹⁷¹. » Le compte rendu est d'autant plus divertissant que Boursault y insère un aperçu humoristique des premières théâtrales de l'époque :

Il estoit sept heures sonnées par tout Paris, quand je sortis de l'Hostel de Bourgogne, où l'on venoit de représenter pour la première fois le *Britannicus* de Monsieur Racine, qui ne menaçoit pas moins que de mort violente tous ceux qui se meslent d'écrire pour le Theatre. Pour moy qui m'en suis autrefois meslé, mais si peu que par bonheur il n'y a personne qui s'en souviene, je ne laissois pas d'appréhender comme les autres ; et dans le dessein d'aller mourir d'une plus honneste mort que ceux qui seroient obligez de s'aller pendre, je m'estois mis dans le Parterre pour avoir l'honneur de me faire étouffer par la foule [...] Monsieur de *** admirateur de tous les nobles vers de Monsieur Racine, fit tout ce qu'un véritable Amy d'Autheur peut faire pour contribuër au succez de son Ouvrage, et n'eut pas la patience d'attendre qu'on le commençât, pour avoir la joye de l'applaudir¹⁷².

Le litige perdue. Dans la préface du *Germanicus* (1694), tragédie représentée pour la première fois en 1673, Boursault raconte la manière dont sa pièce se retrouva au centre d'un conflit qui opposa Racine et Corneille :

Cette Tragédie mit mal ensemble les deux premiers Hommes de nôtre Temps pour la Poësie : je parle du celebre Monsieur de Corneille et de l'illustre Monsieur Racine, qui dispuoient tous-deux de Merite ; et qui ne trouvent personne qui en dispute avec eux. Mr. de Corneille parla si avantageusement de cet Ouvrage à l'Académie, qu'il luy échapa de dire qu'il ne luy manquoit que le Nom de Mr. Racine pour estre achevé ; dont Mr. Racine s'étant offensé ils en vinrent à des paroles piquantes ; et depuis ce moment-là, ils ont toujours vécu, non pas sans estime l'un pour l'autre, cela estoit impossible, mais sans amitié. Je cite cet endroit avec plaisir, parce qu'il m'est extrêmement glorieux. Trouver *Germanicus* digne d'un aussi grand Nom que celui de Mr. Racine, c'est en peu de mots en dire beaucoup de bien : Et que ce témoignage ait esté rendu par un

(Pierre Méléze, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 407.)

¹⁷⁰ Edme Boursault, *Artémise et Poliante. Nouvelle*, Paris, Jean Guignard, 1670, p. 10.

¹⁷¹ Edme Boursault, *Artémise et Poliante. Nouvelle*, ouvr. cité, p. 10.

¹⁷² Edme Boursault, *Artémise et Poliante. Nouvelle*, ouvr. cité, p. 2 à 5. Dans cette préface d'*Artémise et Poliante*, signale Henri Carrington Lancaster, « Boursault qui rapporte les critiques, ne dit pas qu'il y adhère ». (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, 1966, partie IV (1673-1700), vol. 1, p. 69.) Il ajoute un peu plus loin que ni Boursault ni Robinet n'ont insinué que la pièce fut un échec, et que c'est la préface de Racine qui le laisse entendre.

Homme aussi fameux que Mr. de Corneille, c'est le plus grand honneur que je pûsse recevoir. Le Lecteur jugera, s'il luy plaist, qui des deux eut le plus de raison ; l'un de dire ce qu'il dit, ou l'autre de s'en offenser¹⁷³.

L'antagonisme qui divise Boursault et Racine et qui a été exagéré par certains critiques¹⁷⁴ pâlit devant les éloges que Boursault n'hésite à rendre publiquement au dramaturge dans la lettre « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », publiée dans le recueil de 1697 :

Pour bien faire des Vers il faut les savoir tourner comme fait Racine [...]. Les fréquentes nouveutez que donnoit Racine faisoient un parfaitement bel effet sur le Théâtre. Je n'ai rien vû depuis dont on puisse faire une juste comparaison. Racine disoit des choses, au lieu que ceux qui tâchent à l'imiter se contentent de dire les paroles ; et si quelques Pièces ont réussi, il y a eu plus de Constellations que de mérite¹⁷⁵.

Certes, entre Corneille et Racine, Boursault reconnaît davantage de mérite au premier :

Je sçay que ce n'est pas vous faire ma Cour de donner la préférence à Corneille sur Racine, et qu'étant son amie comme vous l'êtes, il vous est aisé de croire ce que vous souhaiteriez qu'il fust : mais quelque déférence que j'aye pour vos sentimens, j'ay le malheur de ne pouvoir déguiser les miens ; et supposé entr'eux une égalité de mérite, Corneille étant venu le premier, et ayant purgé le Théâtre de la Barbarie qui s'y étoit introduite, je croy que le premier Rang luy est légitimement dû. [...] Si Corneille trouve moins de Gens qui l'imitent que Racine, c'est peut-être qu'on s'y attache avec moins de soin ; et si j'avois l'Eloge de Racine à faire, les efforts que l'on fait pour l'imiter, ne seroit pas le plus méchant endroit que j'y pûsse mettre¹⁷⁶.

Boursault n'en conclut pas moins sa lettre par un dernier éloge à Racine : « Je ne puis m'empêcher de dire à la gloire de Racine, que tout ce qu'il a fait a toujours été nouveau, et que loin de ressembler à qui que ce soit, il a été assez Maître de son Génie pour ne faire aucune Pièce où il ait voulu se ressembler luy-même¹⁷⁷. »

¹⁷³ Edme Boursault, « Avis », *Germanicus. Tragédie représentée par les Comédiens du Roy*, Paris, Jean Guignard, 1694, n. p.

¹⁷⁴ Ainsi, Michail G. Paulson, dans un article consacré à trois pièces de *Marie Stuart*, dont celle de Boursault, décrivait l'auteur comme un ennemi personnel de Racine. Les deux auteurs, affirme-t-il, « demeurèrent ennemis et attaquèrent le travail de l'autre chaque fois que la chance se présentait. » (nous traduisons) [« They remained distant enemies and attacked each other's works, whenever the opportunity presented itself. »] (Michail G. Paulson, *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980, p. 35.)

¹⁷⁵ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 302 et 303.

¹⁷⁶ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 304.

¹⁷⁷ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 304.

Faut-il voir dans ces conflits entre Boursault et les futurs historiographes du roi de simples rivalités entre écrivains ? Nous croyons plutôt que l'auteur se fait le porte-parole de cabales, comme dans le cas de la querelle autour de *L'École des femmes*. Boursault se range évidemment du côté des auteurs qu'il côtoie : les frères Corneille, Cotin, Des Barreaux, Quinault, Pure, etc. On pourrait en outre avancer l'hypothèse selon laquelle ces mésententes découlent d'une conception différente de la littérature, puisque Boileau et Racine seront les partisans d'une posture idéologique opposée à celle du dramaturge dans la célèbre Querelle des Anciens et des Modernes. Or, Boursault représente tout le paradoxe de l'écrivain qui, sans même avoir acquis de formation classique, prétend appartenir à la caste des lettrés.

LES GENS DE METIER

Bien évidemment, le réseau social de Boursault ne se limite pas aux hôtes de salons et aux écrivains proches des puissances mécéniques. Les lettres qui composent le recueil de 1669 montrent que l'auteur jouit d'une vie sociale bien remplie et qu'il côtoie volontiers des gens provenant de milieux artistiques et professionnels. Mlle de Ferrary, M. le Brun et Mlle de Verneuil figurent au nombre de ses amis. Avec eux, l'auteur participe à des repas et assiste à divers événements. M. le Brun est vraisemblablement Charles Le Brun (1618-1690), scénographe et peintre, dont les talents sont reconnus et appréciés dans toute l'aristocratie française¹⁷⁸. Boursault rend occasionnellement visite à Mademoiselle de Verneuil¹⁷⁹, pseudonyme qu'emprunte Marie Vallée (?- ?), fille d'un chapelier parisien, épouse d'un acteur beaucoup plus âgé qu'elle (Achille Varlet) et belle-sœur de La Grange¹⁸⁰. Mademoiselle de Verneuil est elle-même actrice à la troupe du Marais jusqu'en

¹⁷⁸ Madeleine de Scudery, dans *Clelie*, le décrit ainsi sous les traits de Meleandre : « [il] est né avec un grand esprit, une belle imagination, et un grand jugement. Ses idées sont nobles et naturelles, il y a de la grandeur dans ses desseins, et toujours de la raison dans ce qu'il fait. » (Madeleine de Scudery, *Clelie*, cité dans Alain Niderst, ouvr. cité, p. 423.)

¹⁷⁹ Edme Boursault, « A Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 343 à 345.

¹⁸⁰ Ces informations se retrouvent dans la notice biographique consacrée au fils de l'actrice qui fut missionnaire au Canada. (Pierre Hurtubise, « Varlet, Dominique-Marie » *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* [2000], [en ligne] : http://www.biographi.ca/FR/009004-119.01-f.php?id_nbr=1697, p. consultée le 12 février 2012.)

1673¹⁸¹. D'autres gens issus du monde théâtral gravitent autour de Boursault. C'est le cas de Marie-Victoire Guérin (†1678) et de son époux, Poisson (1633-1690), de Brécourt (1638-1685) et de Raisin. Une lettre à Mlle Poisson intitulée « A Mademoiselle Poisson, qui pendant un Voyage avoit confié à l'Auteur une petite Créature fort jolie. Lettre en Prose et en Vers »¹⁸², suggère que l'auteur entretenait avec l'actrice du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne¹⁸³ des liens amicaux. On peut aussi présumer que cette amitié s'étendait à l'époux, qui accepta en 1683 de représenter sous son nom *La Comédie sans Titre* de Boursault¹⁸⁴. Quant à Brécourt, son nom apparaît au bas de la gazette que Boursault adresse à la reine : « Fait le 23 du mois qui court, en déjeunant avec Brécourt¹⁸⁵. » Acteur dans la troupe de Molière entre 1658 et 1662, jusqu'à ce qu'il se brouille avec le chef de la troupe, Brécourt (Guillaume Marcoureau) monte ensuite sur les planches du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne¹⁸⁶. Plus tard, nous l'avons évoqué, Boursault développera aussi une amitié¹⁸⁷ avec l'acteur Raisin, probablement le Cadet (1655 ou 1656-1693), qui aurait joué le personnage d'Ésope dans la pièce éponyme¹⁸⁸. Le fait d'entretenir de bonnes relations avec

¹⁸¹ Les frères Parfaict affirment qu'elle a été congédiée à cette date. (Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, Briasson, 1743, t. 6, p. 30.)

¹⁸² Cette lettre est publiée pour la première fois dans la seconde édition des *Lettres nouvelles*. Edme Boursault, « A Mademoiselle Poisson, qui pendant un Voyage avoit confié à l'Auteur une petite Créature fort jolie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 16 à 22.

¹⁸³ Elle y fera carrière entre 1660 et 1678, date de sa mort. (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, [en ligne] : <http://www.cesar2.org.uk/>, p. consultée le 22 mars 2012.)

¹⁸⁴ Nous reviendrons sur cette anecdote au chapitre VI.

¹⁸⁵ Edme Boursault, « A la Reyne », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 80.

¹⁸⁶ *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, [en ligne] : <http://www.cesar2.org.uk/>, p. consultée le 22 mars 2012. » Edward Forman, dans *l'Historical Dictionary of French Theater* paru en 2010, place aussi l'acteur au rang des membres fondateurs de la Comédie-Française. (Edward Forman, *Historical Dictionary of French Theater*, Toronto, Scarecrow Press, 2010, p. 60.)

¹⁸⁷ C'est le terme qu'emploie Boursault dans la réponse qu'il adresse à l'acteur pour décrire leur relation : « l'amitié que vous avez pour moi. » (Edme Boursault, « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 268.) Rappelons que le Raisin des *Lettres nouvelles* estimait suffisamment Boursault pour soutenir publiquement qu'il faisait d'aussi beaux vers que Molière. (Edme Boursault, « Lettre de Monsieur Raisin, à l'Auteur », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 262.) L'auteur écrit en outre dans une lettre à la comtesse de la Rivière : « Je soupay et jouay au Trictrac avec vôtre Amy Raisin, qui seroit trop fier s'il sçavoit l'aveu que vous m'avez fait que vous l'aimez de tout vôtre cœur. [...] Sa femme, qui n'est pas moins agréable que luy vous enchantera dans un Rôle qu'elle doit jouer après-demain dans la Tragédie de Tiridate. Quand elle seroit effectivement la Princesse qu'elle représente il seroit mal aisé de la faire plus naturellement. » (Edme Boursault, « A Madame la Comtesse de la Rivière, qui fit entendre deux Sermons à l'Auteur dans un même jour », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, 1699, t. 1, p. 300 et 301.)

¹⁸⁸ Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français*, Paris, J. Chaumerot, 1810, t. 1, p. 518. Boursault, dans la lettre qu'il envoie à Raisin, évoque leur rencontre prévue le lendemain chez leur ami commun Dubois, qui les a invités à souper. (Edme Boursault, « Réponse de l'Auteur à Monsieur Raisin », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 270.)

les acteurs des troupes qui représentent ses comédies ne peut qu'être bénéfique à la carrière de Boursault, surtout dans la mesure où tous les acteurs prenaient ensemble la décision de représenter ou non une nouvelle pièce.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Puisque Boursault n'a jamais appris ni le grec ni le latin, c'est sans surprise qu'on le voit prendre le parti des Modernes. Dans une lettre à Monsieur de Viéville de S. Massant, il se décrit lui-même comme un « petit Moderne »¹⁸⁹. Dans une autre lettre à Monseigneur de Langres, tout en niant prendre position, il précise sa pensée sur cette question :

On respecte jusques aux Sotises de la vénérable Antiquité. On trouve cent raisons pour colorer une absurdité Grecque ou Latine, que le Tems, qui souvent ne sçait ce qu'il fait, a voulu transmettre jusqu'à nous ; et l'on ne veut pas accorder la moindre grâce ni à son Siècle, ni à sa Patrie. [...] Homère, ce Prince de la Poésie, [...] est un grand Modelle à imiter dans ce qu'il a fait de beau : mais je ne puis prendre ses Vices pour des Vertus ; et quand il donne à Junon des yeux de Bœuf, et qu'il fait parler un cheval d'Achille, je ne croy pas que ce soit des endroits à encenser. Je ne dis point cela, Monseigneur, pour prendre le parti des Modernes contre les Anciens : le côté dont je me rangerais n'en seroit guères plus fort ; et d'ailleurs l'ignorance où je suis me dérobe le plaisir de voir les beautez de l'Antiquité jusques dans leur Source : mais à en juger par les Traductions qu'on en a faites, il me semble que les beautez de nôtre tems les valent bien ; et que Racine et Despréaux qui soutiennent le party des Anciens jusqu'à effusion d'Encre, ont fait de plus belles choses qu'eux¹⁹⁰.

Mais le manque d'érudition n'est peut-être pas le seul facteur qui puisse expliquer la position de Boursault : plusieurs de ses amis se rangent aussi dans le camp des Modernes. Ainsi, Mme Deshoulières, femme cultivée, soutient ce parti : « Moderne avant la lettre, elle préconise l'utilisation du français, et non du latin, pour les inscriptions sur l'arc de

¹⁸⁹ Edme Boursault, « A Monsieur de Viéville de S. Massant. Ancien Trésorier de France de la généralité de Soissons ; sur le Tombeau de Monsieur de Louvois, qui est dans l'Eglise des Capucines », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 336.

¹⁹⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres, Pair de France ; Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 216 à 218.

triomphe que le roi projette de se faire construire¹⁹¹. » De même, Charpentier, qui connaît les langues antiques, se range aux côtés de Charles Perrault. C'est aussi le cas de Cotin¹⁹², Boyer¹⁹³, et des auteurs du *Mercure galant*, journal dont Monique Vincent affirme qu'il est « très fréquemment considéré comme le représentant sans réticences du parti des Modernes : la présence à ses côtés de Perrault et de Fontenelle justifie cette analyse¹⁹⁴. »

Boursault est donc moderne en raison de sa méconnaissance des langues antiques et des réseaux de sociabilité qu'il entretient. Or, cette conception idéologique sera déterminante dans sa carrière littéraire, dans la mesure où elle orientera ses choix esthétiques. En effet, l'imitation des Anciens ne pouvant se faire qu'indirectement, par le biais de traductions, l'auteur est naturellement amené à emprunter la tangente opposée. On verra que ses œuvres intègrent volontiers l'actualité à des fins comiques, misant sur la connivence du public, exploitant le rapport entre théâtre et société, adoptant les dernières tendances esthétiques et parfois même, innovant¹⁹⁵. À cet égard, Boursault fut certainement un écrivain de son temps. Fin observateur, il agit comme témoin des mœurs de son époque.

BOURSAULT ET LA SOCIABILITE LITTERAIRE

Retracer les réseaux de sociabilité de Boursault, même de manière lacunaire, nous permet de relever quelques caractéristiques de la stratégie sociale de l'écrivain. Ainsi, l'attention qu'il accorde aux précieuses, et notamment à celles qui tiennent salons (les comtesses de Brégy et de la Suze, Mmes Deshoulières et Tallemant, ainsi que Madeleine de Scudéry) laisse croire que l'auteur ne sous-estime pas l'influence du lectorat féminin. En

¹⁹¹ Perry Gethner, « Antoinette du Ligier de la Garde » [2004], *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Antoinette_du_Ligier_de_la_Garde, p. consultée le 22 février 2012.

¹⁹² « Charles Cotin », *Académie française*, [site en ligne] : <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?>, p. consultée le 10 mars 2011.

¹⁹³ Françoise Escal, « Notes et variantes », dans Nicolas Boileau, « Satire IX, » *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1050.

¹⁹⁴ Monique Vincent, « *Le Mercure galant* ou les choix d'un polygraphe », dans Patrick Dandrey et Delphine Denis (dir.), dossier de revue : « De la polygraphie au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, Paris, n°49, automne 2003, p. 236.

¹⁹⁵ Il en est question dans la seconde partie de la thèse.

effet, si on peut affirmer, après Elizabeth Goldsmith, que les succès mondains de Boursault sont indissociables de ses succès littéraires, c'est que l'écrivain recherche l'approbation des précieuses. Ces hôtes constituent son premier public, un public à même de lui fournir les appuis nécessaires à sa carrière. Fréquenter les ruelles conduit aussi Boursault à tisser des liens avec d'autres auteurs, dont plusieurs ont déjà une réputation bien établie. L'écrivain, encore peu connu, gagne énormément à ces amitiés. Grâce à elles, il peut parfaire sa formation, bénéficier de conseils avisés et de soutien. Ainsi, Boyer, Charpentier, les frères Corneille, Des Barreaux, Donneau de Visé, Gilbert, Ménage, Françoise Pascal, Quinault, Segrais et les Tallemant ont tous côtoyé Boursault dans les premières années de son parcours. Ces hommes de lettres l'ont accompagné dans ses débuts littéraires, ils ont porté un regard critique sur ces œuvres, ils lui ont transmis leur conception de la littérature. Bossuet, Fléchier, La Fontaine et Pellisson sont aussi en rapport avec Boursault, à l'instar de Perrin, Cotin et Pure. Quant aux liens que Boursault entretient avec Madeleine de Scudéry, Mme de Villegleu, Costar, Colletet ou Scarron, ils demeurent hypothétiques. C'est vraisemblablement grâce aux relations cordiales qu'il instaure avec les précieuses et ses pairs que l'auteur parvient à être introduit auprès des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. L'analyse des recueils épistolaires révèle en effet que le dramaturge noue des amitiés avec quelques artistes, et notamment des acteurs (Brécourt, les Poisson, Mlle de Verneuil.).

L'étude des réseaux de sociabilité de Boursault nous amène par ailleurs à interpréter différemment les conflits qui opposent l'auteur à Molière, Boileau et Racine. Les répercussions qu'eurent ces querelles sur la carrière émergente du jeune dramaturge et plus largement, sur l'ensemble du champ littéraire, ont été, selon nous, mal évaluées. Il convient ainsi de retenir que ces litiges ont contribué à positionner l'écrivain dans l'univers des lettres, et à faire entendre sa voix. En raison de la portée considérable de ces cabales, on peut parler de prises de parole stratégiques, puisqu'elles permettent à Boursault de mieux se faire connaître du public parisien. Ces débats ont en outre conduit les écrivains à défendre leurs conceptions esthétiques, en questionnant les limites de la comédie, de la tragédie, de la satire. Ce faisant, ces conflits annonçaient en quelque sorte la Querelle des Anciens et des Modernes.

Force est donc de reconnaître que Boursault s'entoure de gens à même de promouvoir sa carrière théâtrale et littéraire. Sur un plan plus général, on remarque que le tableau qui est dressé des relations de Boursault laisse entrevoir un réseau gravitant autour des cercles de la Grande Mademoiselle, Christine de Suède, Mazarin, Anne d'Autriche, Montausier, Saint-Aignan et Condé. Il s'agit d'un parcours stratégique, qui prend la forme d'un opportunisme social. En effet, pour le débutant qu'est Boursault, qui ne bénéficie ni de fortune personnelle ni de famille influente, le soutien de précieuses et d'écrivains est essentiel. Sur ce plan, son trajet est semblable à celui d'autres contemporains, comme Boyer, Quinault, Gilbert ou Donneau de Visé. Finalement, retenons que les salons littéraires se sont révélés des lieux de sociabilité incontournables pour Boursault. Espaces dédiés à l'interaction entre gens de lettres (hôtesses, riches aristocrates, auteurs confirmés ou en devenir, etc.), ils ont sans aucun doute favorisé la rencontre de mécènes. Or, si développer un réseau social influent est un facteur de réussite à l'époque classique, savoir s'entourer de puissances mécéniques s'avère tout aussi nécessaire. Tel sera l'objet de notre prochain chapitre.

CHAPITRE III

CLIENTÉLISME ET MÉCÉNAT

Le clientélisme et le mécénat, institutions officielles bien implantées à l'époque de Corneille et Molière, constituent au XVII^e siècle une instance de consécration littéraire et un facteur déterminant de la stratégie de carrière d'un auteur. Comme beaucoup de ses contemporains, Boursault bénéficie des avantages que procurent ces deux systèmes, qui reposent sur une logique distincte. Le clientélisme relève en effet d'une logique du service, tandis que le mécénat observe plutôt une logique de la reconnaissance¹. Dans le cas du clientélisme, l'auteur se met au service d'un grand personnage ou bénéficie d'un soutien plus ponctuel pour l'obtention d'une charge, charge qui peut prendre des formes très diverses, depuis la tâche de précepteur jusqu'à celle de secrétaire ou d'intendant². C'est ce type de relations que Boursault entretient avec la duchesse d'Angoulême et le duc de Montausier. Quant au mécénat, il ne concerne, selon Viala, « que l'aide apportée par un grand personnage à des artistes pour les soutenir dans l'exercice de leur art³. » C'est ce qui semble caractériser la relation entre Boursault et le prince de Condé ou le duc de Saint-Aignan.

En raison de l'instabilité politique et économique qui marque la fin du règne de Louis XIV, la pratique mécénique se raréfie après 1680⁴. C'est en gardant à l'esprit ce phénomène que nous établirons le portrait des relations mécéniques et clientélistes de Boursault. L'absence de témoignages contemporains ou d'autres sources crédibles justifie à elle seule l'approche qui sera privilégiée dans ce chapitre, et qui consiste à s'appuyer sur l'examen des épîtres dédicatoires et d'autres péri-textes de Boursault. L'ensemble de ce travail mettra

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 52.

² Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 52 et 53.

³ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 54.

⁴ Les questions liées au contexte de production des œuvres théâtrales sont abordées dans les deux premiers chapitres du *Jeu de l'Ordre et du Chaos* de Guy Spielmann, qui s'intéresse dans la première partie de son ouvrage aux conditions de représentation des comédies fin de règne. (Guy Spielmann, ouvr. cité.)

bien sûr en lumière les bénéfices que l'auteur tire de ces institutions, mais il devrait surtout nous aider à comprendre la manière dont l'écrivain évolue et survit dans un monde littéraire et théâtral en transformation. Ce faisant, nous aurons l'occasion de présenter brièvement et en ordre chronologique l'ensemble des productions de l'auteur.

L'ÉPÎTRE DEDICATOIRE

L'épître dédicatoire, lieu par excellence des témoignages de reconnaissance⁵, met souvent de l'avant une relation d'ordre mécénique. Certes, tous les dédicataires ne sont pas mécènes, et le fait d'offrir une œuvre par le texte dédicatoire ne signifie pas que l'auteur obtienne en retour une quelconque compensation même si, en théorie, cette pratique repose sur une relation d'échange. C'est en vertu de ce principe tacite que Boursault, comme beaucoup d'autres, se plie à l'usage, comme il l'affirme lui-même dans l'épître du *Médecin volant* (1665) : « Soit par coutume, ou soit par generosité, je n'ay jusqu'icy dedié aucune Piece, que l'on ne m'ait fait quelque Present ; Et à dire vray, l'on m'attraperoit bien, si on venoit à perdre une si bonne habitude⁶. » Longtemps perçue comme un condensé d'hyperboles et de formules convenues en raison de sa nature intéressée, l'épître dédicatoire revêt pourtant un caractère historique. C'est la thèse que défend Maria Antonietta Terzoli, dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica* :

Ces pages liminaires, placées à un endroit particulièrement exposé de l'œuvre, reflètent dans leur contingence et leur fragilité, les conditions historiques, sociales et politiques dans lesquelles elles ont été écrites, et lorsque vous les examinez attentivement, elles révèlent des aspects qui sont tout sauf secondaires. Dans un fragile équilibre entre écrit public et confession personnelle, les épîtres

⁵ « Le mécénat relève [...] d'une logique de la reconnaissance mutuelle de l'artiste et du Grand. L'écrivain, en offrant son œuvre à un personnage puissant, atteste à la fois la grandeur et le bon goût de celui-ci. Il légitime le pouvoir ou la richesse du dédicataire en lui discernant un brevet implicite d'esprit supérieur. En retour, le grand personnage qui gratifie un écrivain lui octroie une reconnaissance publique de son talent. [...] Le poème d'éloge ou l'épître dédicatoire disent que l'écrivain a été inspiré par le grand homme ; la gratification, en retour, dit que celui-ci a éprouvé de la jouissance esthétique à lire l'œuvre. » (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 54 et 55.)

⁶ Edme Boursault, « À Monsieur C***, Medecin de mon Pais », *Le Médecin volant. Comedie*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665, p. [a iii, r^o et v^o].

dédicatoires transmettent au lecteur des éléments parfois décisifs quant à l'interprétation qu'il faut donner à une œuvre⁷.

Dans le cadre de ce chapitre, ces éléments décisifs contenus dans les pages liminaires consisteront avant tout dans les informations qu'elles fournissent quant aux relations mécéniques et clientélistes de Boursault. Pour ce qui est des autres aspects, ils seront pris en compte dans les parties analytiques.

L'épître dédicatoire, notamment par le choix du dédicataire, s'intègre indiscutablement dans une stratégie de l'auteur. Ce choix peut être motivé par plusieurs facteurs, présentés par Terzoli dans son article intitulé « I testi di dedica tra secondo settecento e primo ottocento : metamorfosi di un genere » :

Il se peut que l'œuvre offerte épouse les intérêts du mécène (comme c'est le cas parfois pour les ouvrages polémiques) ; ou encore que la matière ait été suggérée à l'auteur par le dédicataire, qui l'a éventuellement lue et approuvée, en totalité ou en partie, avant la parution. Il est aussi possible que l'auteur soit ou ait été au service de celui à qui il dédie son travail, ou encore que les affects décrits dans le livre soient partagés par celui à qui il est dédié⁸.

Les raisons qu'invoque Boursault dans ses épîtres pour justifier le choix de son destinataire sont rarement aussi explicites. Elles se répartissent en trois catégories distinctes : assurer la

⁷ Maria Antonietta Terzoli (dir.), « Premessa », *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica. Atti del Convegno Internazionale di Studi Basilea del 21-23 novembre 2002*, Turin, Antenore, 2004, p. VIII. (Nous traduisons) [« Questi pagine liminari, esibite in una zona particolarmente esposta, nella loro contingenza e fragilità riflettono in maniera quasi non mediata le condizioni storiche, sociali e politiche in cui sono state scritte, e se indagate a fondo rivelano aspetti tutt'altro che secondari. In fragile equilibrio tra scritto pubblico e confessione personale, le dediche affidano al lettore dichiarazioni a volte davvero decisive per l'interpretazione di un'opera. »] Gérard Genette, dans *Seuil*, allait dans le même sens que Terzoli : « L'épître dédicatoire classique pouvait abriter d'autres messages que l'éloge du dédicataire, par exemple des informations sur les sources et la genèse de l'œuvre, ou des commentaires sur sa forme ou sa signification, par quoi la fonction de la dédicace empiète clairement sur celle de la préface. Ce glissement de fonction est même presque inévitable, pour peu que l'auteur veuille justifier le choix du dédicataire par une relation pertinente à l'œuvre. » (Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1987, p. 126.)

⁸ Traduction libre de : « L'opera viene offerta perché vicina ai suoi interessi [quelli del destinatario], perché da lui suggerita e parzialmente già apprezzata, perché l'autore è o è stato al suo servizio, perché gli affetti descritti nel libro sono consoni a quelli di chi lo riceve. » (Maria Antonietta Terzoli, « I testi di dedica tra secondo settecento e primo ottocento : metamorfosi di un genere », dans Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard (dir.), *Dénouement des Lumières et invention romantique. Acte du colloque de Genève du 24-25 novembre 2000*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 166.) Ces raisons font écho aux quatre types de relations mécéniques mises de l'avant par l'épître dédicatoire établies par Viala en 1980 : « La plus « pure » consiste à récompenser une œuvre qui ne concerne pas directement le mécène. La seconde, proche de celle-ci, consiste à récompenser la dédicace d'une œuvre dont le sujet n'est pas le mécène lui-même. La troisième gratifie l'auteur d'un texte faisant l'éloge du Grand : le mécénat apparaît alors comme plus intéressé, la valeur d'échange est moins occultée. Enfin, il peut y avoir commandite. Dans ce dernier cas, on est assez près du clientélisme. En effet, il est dans la logique du service qu'un patron commande un pamphlet ou un discours à un de ses clients. » (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 55 et 56.)

pérennité de son œuvre (*Le Mort vivant* et *Le Jaloux endormy*)⁹, assurer la protection de son œuvre (*Le Portrait du Peintre*, *Les Nicandres ou les menteurs qui ne mentent point* et *La Satire des Satires*)¹⁰, témoigner personnellement sa reconnaissance au dédicataire (*Marie Stuard*, *La Comédie sans Titre*, *Phaëton* et *Lettres nouvelles*)¹¹. Ce sont là des lieux communs, qui dissimulent mal l'espoir qu'entretient un auteur d'obtenir par la dédicace d'une œuvre un bénéfice concret. Boursault, conscient du caractère à la fois basement intéressé et illusoire des épîtres dédicatoires, ne manque pas de le souligner dans l'épître à Charlot de Bretigny, en tête d'*Artémise et Poliante* (1670), et qui dans le recueil de 1697 s'intitulera « A Monsieur***, sur l'inutilité des Dédicaces de Livres »¹² :

Je suis las d'ayder à Deïfier des gens qui croiroient leur argent mal employé, s'ils payoient l'Apothéose qu'on leur donne. Il est vray que les Princes, les Ducs et les Ministres d'Estat sont si élevez par dessus le reste des hommes [...] que s'ils vouloient payer toutes les loüanges qu'on leur prodigue leur revenu n'y suffiroit pas. [...] La dernière personne qu'un Autheur s'avise de louer est ordinairement celle qui a de plus grandes Qualitez. Dés qu'un homme, dis-je, passe pour libéral, et qu'il a le moyen de le paroistre, il est assiégé par un Camp-volant d'Autheurs qui luy tirent de perpetuelles estocades, d'autant plus dangereuses qu'elles sont accompagnées d'Eloges, et que c'est assassiner civilement. Aussi n'est-il rien de

⁹ Boursault écrit au duc de Guise, dédicataire du *Mort vivant* : « Ce Mort n'est Vivant que par votre moyen. » (Edme Boursault, « A Monseigneur le Duc de Guise », *Le Mort vivant*, Paris, Nicolas Pépingué, 1662, p. [A, iii, r^o].) Au comte de Saux, la raison invoquée est similaire : « J'ay besoin d'un nom fameux pour éterniser mon Ouvrage. » (Edme Boursault, « À Monseigneur le Comte de Saux », *Le Jaloux endormy. Comédie. Représentée sur le Theatre Royal du Marais*, Paris, Estienne Loyson, 1662, n.p.)

¹⁰ *Le Portrait du Peintre* s'adresse à « son Altesse Monseigneur le duc » [d'Enghien] en raison des « généreux Applaudissemens » dont elle a honoré l'ouvrage¹⁰, mais aussi, prétend-il, parce que « jamais Pièce n'eut si besoin d'Appuy que celle[-ci] » (Edme Boursault, « À son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc », *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a iii, v^o]). Dans l'épître des *Nicandres, ou les menteurs qui ne mentent point* (1665), dédicacé à Monseigneur d'Hervart, Boursault établit une corrélation entre le fait d'apprécier la comédie et l'engagement qui en découle de la protéger : « Vous estes obligé de la proteger, puis que Vous l'avez applaudi. » (Edme Boursault, « À Monseigneur d'Hervart », *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point. Comédie royale représentée sur le Théâtre royal de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nicolas Pépingué, 1665, p. [a iii, v^o].) Quant au prince de Soubise, dédicataire de la *Satire des Satires*, Boursault justifie ainsi son choix : « malgré tous les efforts que l'on a fait pour abîmer la Piece que je vous presente, je trouve le moyen, en vous la consacrant, de rendre son sort illustre. Je sçais, Monseigneur, que c'est beaucoup faire pour moy, que choisir un Appuy si considerable à un Ouvrage qui a esté si cruellement persecuté. » (Edme Boursault, « À Monseigneur, Prince de Soubize », *La Satire des Satires*, ouvr. cité, p. [a ii, v^o].)

¹¹ *Marie Stuard* et *La Comédie sans Titre* sont toutes deux dédiées au duc de Saint-Aignan, protecteur de Boursault, dont il sera question plus loin. L'épître de *Phaëton* s'adresse « A Messieurs les Comédiens Ordinaires du Roy », pour les remercier de leur soutien : « Puisque vous avez fait plus que vous ne deviez pour moy, il est bien juste que je fasse ce que je dois pour vous. » (Edme Boursault, « A Messieurs les Comédiens Ordinaires du Roy », *Phaëton. Comédie en vers libres*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. [e iv, v^o].) L'épître des *Lettres nouvelles* à Malebranche constitue aussi un témoignage de reconnaissance : « Je vous ay des Obligations que jamais, quoy que je puisse faire je ne puis reconnoître qu'imparfaitement. » (Edme Boursault, « A Monsieur de Malebranche, Seigneur du Ménil-Simon, et de Monmagny, Conseiller du Roy en la Grand'Chambre du Parlement de Paris », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. [a ii, v^o].)

¹² Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 135 à 138.

plus suspect que ces sortes de loüanges, qu'à la verité l'on ne vend pas directement, mais que l'on ne donneroit peut-estre pas, n'estoit qu'on espere en estre recompensé. Je sçay bien que l'on prend d'autres pretextes, et que lors qu'on adresse un Livre à une Personne considerable, on dit toujours que c'est pour le mettre à l'abry de la Medisance, comme si l'autorité du plus grand Prince du monde pouvoit m'empescher de dire mon sentiment d'un sot Livre qu'on luy aura dédié¹³.

Ce passage suffit à ôter toute crédibilité aux motifs de pérennité et de protection que Boursault alléguait dans les épîtres de ses premières œuvres : ne reste que celui de la reconnaissance personnelle, invoqué d'ailleurs dans la plupart des textes postérieurs à 1670. C'est vraisemblablement derrière ce motif que se retrouvent les dédicataires qui joueront auprès de Boursault le rôle de mécène.

Dans un souci d'exhaustivité et de clarté, nous avons organisé en tableau l'ensemble des œuvres de Boursault (en ordre chronologique de publication), ainsi que leur dédicataire respectif. La brève biographie du dédicataire permet à la fois de présenter tous ceux auprès de qui l'auteur chercha du soutien (avec ou sans succès), mais aussi d'effectuer des recoupements qui faciliteront par la suite l'analyse du réseau mécénique de l'écrivain.

¹³ Edme Boursault, « À Monsieur Charlot de Bretigny », *Artémise et Poliante. Nouvelle*, ouvr. cité, p. [a i, r^o et a iv, r^o]. L'auteur n'est pas le seul à questionner le modèle de l'épître dédicatoire, et à l'aube du XVIII^e siècle, les critiques se multiplient. Certains des contemporains de Boursault dont la réputation est solidement établie abandonnent ainsi la pratique dédicatoire. C'est le cas par exemple de Corneille, qui y renonce après *Don Sanche d'Aragon* (1650), ou de Racine, qui l'imite après la publication de *Bérénice* (1670). Gérard Genette, dans *Seuil*, avance ainsi l'hypothèse selon laquelle l'épître dédicatoire serait déjà à cette époque « considérée comme un expédient quelque peu dégradant, qu'un auteur parvenu au faite de sa gloire, ou assuré d'autres ressources, s'empresse d'oublier. » L'absence d'une dédicace constituerait donc, à cet égard, un indice quant au statut présumé d'un auteur dans le champ littéraire français. (Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 123.) Ainsi, Corneille supprima les épîtres dédicatoires de ses œuvres rééditées en 1660 pour les remplacer par des examens. Boursault toutefois n'ira jamais jusqu'à renoncer complètement à cette pratique et lors de la réédition de ses pièces de théâtre (1694), il conserve chacune des épîtres d'origine.

LES DEDICATAIRES DE BOURSALT

Tableau 1

Œuvre ¹⁴	Dédicataire	À propos du dédicataire...
[<i>Le temple de la vertu</i>] ¹⁵ (1661), œuvre épидictique	Françoise de Nargonne (1623-1715), duchesse d'Angoulême	Veuve de Charles de Valois (1573-1650), duc d'Angoulême. Elle emploie Boursault à titre de Secrétaire des commandements.
<i>Les Litanies de la Vierge</i> (1661), poésie religieuse	« À la Sainte Vierge »	
<i>Le Mort vivant</i> (1662), comédie	Henri de Guise (1614-1664), duc de Guise	Protecteur de Corneille. Il est célèbre pour ses conquêtes féminines et ses exploits guerriers.
<i>Le Jaloux endormy</i> (1662), comédie	Louis de Saux (16..-?), comte de Saux	Sixième fils de Claude de Saux (†1638), comte de Tavanès et de Beaumont, et de Françoise Brulart (†1662). Il hérite en 1662 ¹⁶ . Sa famille est étroitement liée aux Condé.
<i>Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes</i> (1663), comédie	Henri-Jules III de Bourbon (1643-1709), duc d'Enghien puis, Prince de Condé	Prince de sang et premier pair de France. La famille Condé protège Molière et Boileau. Le Prince, son père, est le neveu de la duchesse d'Angoulême.
<i>Le Médecin volant</i> (1661?, 1665), comédie	Nicolas de Quanteal ¹⁷ (?-?)	Médecin de Mme la princesse. Noble ¹⁸ .
<i>Les Nicandres ou les Menteurs qui ne mentent point</i> (1663, 1665), comédie	Barthélemy Hervart (1607- 1676)	Allemand naturalisé français. Financier de Mazarin. Contrôleur général des finances.

¹⁴ Dans le cas des pièces de théâtre de Boursault, l'année de la première représentation apparaîtra entre parenthèses, suivie de celle de la parution de l'œuvre. Lorsque la pièce est représentée et publiée la même année, une seule date est indiquée.

¹⁵ Cette œuvre circule d'abord sous forme manuscrite, avant d'être publiée en 1662.

¹⁶ Louis de Saux, dit le comte de Saux, est issu d'une famille originaire de Bourgogne et figure dans le testament de sa mère, ouvert le 13 août 1662. Elle lui lègue « la terre et Baronnie de Bonencontre, membres et dépendances, à la charge de payer annuellement à Nicolas de Saux, son frère, quatre cent livres sur la pension de 2000 qu'elle lui a constituée par le même testament, et de renoncer à toutes prétentions aux mêmes successions. » (Urbain Plancher, Zachary Merle, *Histoire générale et particulière de Bourgogne. Avec des notes, des dissertations et les preuves justificatives*, Dijon, Antoine de Fay, 1741, vol. 2, p. 494.)

¹⁷ L'épître, qui s'intitule « À Monsieur C***, Medecin de mon Pais », est reproduite dans les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* sous le titre de : « A Monsieur de Quanteal, medecin » (Edme Boursault, *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 207 à 209). Une autre lettre du recueil de 1699 s'adresse « A Monsieur de Quantéal, Docteur en Médecine, à qui l'Auteur recommande un Apoticaire » (Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 289 à 291).

¹⁸ La précision apparaît dans l'édition des *Lettres nouvelles* de 1738 (Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, Paris, Michel-Étienne David, 1738, t. 3, p. 82). Louis Lainé, dans *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France*, soutient que « Nicolas de Quanteal, docteur en médecine, fut maintenu [au statut noble] en 1667 sur la preuve de sa descendance de Humbert de Quanteal, premier médecin de Philippe, duc de Bourgogne, anobli par ce prince le 6 mai 1459. » Cette entrée figure dans la section consacrée au nobiliaire de Champagne. (Louis Lainé, *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France, ou recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques*, Paris, chez l'Auteur, 1839, t. 6, p. 79.)

Œuvre¹⁴	Dédicataire	À propos du dédicataire...
<i>La Metamorphose des yeux de Philis changez en Astres</i> (1664, 1665), pastorale	Michel de Castelneau (1645 ou 1646-1672), Marquis de Castelneau.	Gouverneur de Brest, maître de camp d'un régiment de cavalerie.
[Gazettes] (1665-1669)	[Reine, duchesse d'Enghien, duchesse de Montpensier]	Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV ; Anne de Bavière (1648-1723), épouse de Henri-Jules III de Bourbon, duc d'Enghien ; Anne Marie Louise Henriette d'Orléans (1627-1693), fille de Gaston d'Orléans, dite la Grande Mademoiselle.
[Poésies] ¹⁹		
<i>La Satire des Satires</i> (—, 1669), comédie	François de Rohan (1630-1712), Prince de Soubise	Capitaine lieutenant de la garde des gendarmes du roi. En 1667, le roi érigea en principauté la baronnie de Soubise, que sa femme avait obtenue en dot ²⁰ .
<i>Lettres de respect, d'obligation, et d'amour</i> (1669), recueil et roman épistolaire	François-Michel Le Tellier (1641-1691), Marquis de Louvois	Secrétaire d'État qui sera impliqué dans la guerre de Franche-Comté avec les Condé. Beau-frère du duc d'Aumont.
<i>Le Marquis de Chavigny</i> (1670), nouvelle galante	Jean Perrault (1604 ?-1681)	Président de la chambre des comptes de Paris. Homme de confiance des Condé.
<i>Artémise et Poliante</i> (1670), nouvelle galante	Charlot de Bretigny (16...?)	Descendant d'une famille nobiliaire originaire de Normandie ²¹ .
<i>Ne pas croire ce qu'on void. Histoire Espagnole</i> (1670), nouvelle comique	François Pidou, seigneur de Saint-Olon (1640-1720)	Originaire de Picardie, son père est nommé contrôleur général des domaines de France en 1670. François Pidou deviendra gentilhomme ordinaire du roi en 1672 ²² .
<i>La Veritable Etude des Souverains</i> (1671), œuvre à vocation didactique	Louis de France (1661-1711), Grand Dauphin ou Monseigneur	Fils de Louis XIV. Le duc de Montausier est chargé de son éducation.
<i>Le Prince de Condé</i> (1675), nouvelle historique	—	
<i>Les Fables d'Esopé</i> (1690), comédie	Louis-Marie-Victor d'Aumont (1632-1704), marquis de Villequier et duc d'Aumont	Reçu chevalier des ordres du roi le 1 ^{er} janvier 1690. Il avait épousé en premières noces Madeleine Fare le Tellier (1646-1668), sœur du marquis de Louvois.

¹⁹ Boursault écrira quelques poèmes de circonstance, le plus souvent des sonnets. La Bibliothèque nationale de France en conserve trois, disponibles sur Gallica et intitulés respectivement « Sonnet sur la paix » (s.d.) ; « Au Roy » (1666) et « Aux Hollandois » (1672). (Edme Boursault, « Sonnet sur la paix », s.l., s.d., in-folio plano ; « Ode au Roy », Paris, Michel Brunet, 1666 ; « Sonnet aux Hollandois », s.l., in-folio plano 1672.)

²⁰ Evelyne Lever, « Rohan, François de », François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], ouvr. cité. p. 1461 et 1462.

²¹ Nicolas Viton de Saint-Allais, *Nobiliaire universel de France, ou recueil général des généalogies historiques*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1873, 1^{ère} partie, t. 5, p. 404 et 405.

²² Auguste Charles Joseph Vitu, *La maison mortuaire de Molière: d'après des documents inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883, p. 196 et Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Desaint et Saillant, 1759, t. 8, p. 327 et 328. Dans les ouvrages de référence, le titre de « Sieur de Saint-Olon » semble n'être attribué qu'à François Pidou. Cela ne suffit cependant pas à exclure l'hypothèse que l'épître dédicatoire ait pu être adressée à Pierre Pidou (†1687), son père.

Œuvre ¹⁴	Dédicataire	À propos du dédicataire...
<i>Muse enjouée</i> (1691), gazette	Louis de France, duc de Bourgogne (1682-1712)	Petit-fils de Louis XIV, fils du Grand Dauphin.
<i>Marie Stuard, reine d'Écosse</i> (1683, 1691), tragédie	François Honorat de Beauvilliers (1607-1687), duc de Saint-Aignan	Ayant un goût marqué pour les Belles-Lettres, il est membre de l'Académie française en 1663.
<i>La critique des fables d'Esopé</i> (1691) ²³ , comédie		
<i>La Comédie sans Titre</i> (1683, 1694)	François Honorat de Beauvilliers (1607-1687), duc de Saint-Aignan	
<i>Phaëton</i> (1691, 1694), comédie héroïque	Comédiens Ordinaire du Roy	Comédiens de la Comédie-Française.
<i>Germanicus</i> (1673-1679, 1694), tragédie	Pierre de Bonzi, cardinal (1631-1703)	Lié aux Condé, avec qui il entretient un rapport de clientélisme. Archevêque de Narbonne et ambassadeur à Venise, en Pologne et en Espagne.
<i>La feste de la Seine</i> (—, 1694)	—	
<i>Méléagre</i> (—, 1694), tragédie	—	
<i>Les Mots à la Mode</i> (1694), comédie	Jacques Lomellini (?-?)	Cette famille est l'une des 18 familles nobles de Gênes ²⁴ .
<i>Lettres nouvelles</i> (1697), recueil et roman épistolaire	Nicolas Malebranche (1638- 1715)	Théologien polémiste, mathématicien, physicien et philosophe français. Plusieurs de ses ouvrages furent mis à l'index en 1690 ²⁵ .
<i>Esopé à la Cour</i> (1701, 1702), comédie	Olympe de Brouilly, marquise de Villequier (1661-1723)	Héritière du marquisat de Piennes, elle est l'épouse de Louis d'Aumont, marquis de Villequier et héritier du duc d'Aumont.

L'analyse du tableau laisse entrevoir qu'une part importante du réseau mécénique de Boursault est centrée autour des Condé. Nous savons en outre que les premières épîtres dédicatoires que Boursault adresse à de puissants personnages ne lui ont pas permis de s'attirer les faveurs d'un mécène : l'épître à Charlot de Bretigny, que nous avons citée précédemment, est très claire à cet égard :

²³ Cette pièce, aujourd'hui perdue, ne fut jamais représentée ni publiée.

²⁴ Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Desaint et Saillant, 1759, t. 6, p. 371. Boursault ne semble pas être en relation étroite avec Lomellini. Il justifie le choix de son dédicataire par « Le plaisir qu'il a eu à voir représenter cette petite Comédie. » (Edme Boursault, « Au Haut et puissant seigneur messire Jacques Lomellini », *Les Mots à la Mode*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. [a ii, r^o].)

²⁵ Johann Christian Ferdinand Hofer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1854-1877, t. 33, p. 12.

De cinq ou six [puissances] à qui je me suis adressé, je n'en sçay que deux qui me fassent la grâce de me souffrir : les autres me fuyent avec autant de soin que si ce que j'ay dit en leur faveur me rendoit coupable à leur égard ; et l'un des plus galans Courtisans que nous ayons, avec qui j'avois l'honneur d'estre fort souvent, et qui me témoigna estre charmé de ce que je mettois son Nom au devant d'un Livre, receut genereusement le Present que je luy en fis, et ne m'a pas voulu voir depuis²⁶.

Ce témoignage de l'auteur nous permet de passer rapidement sur ces premiers dédicataires pour concentrer nos recherches sur ceux qui, à l'inverse, se *méritèrent* une épître aux yeux de Boursault. Ainsi, l'analyse du tableau confrontée aux indices que fournissent les recueils épistolaires fait ressortir certains personnages (ou familles) qui, par clientélisme ou mécénat, favorisèrent à un moment ou à un autre la carrière du dramaturge. Par souci de synthèse, nous procéderons par regroupements, en suivant un ordre aussi chronologique que possible.

AU SERVICE DE LA DUCHESSE D'ANGOULEME

Françoise de Nargonne (1623-1715), champenoise²⁷ comme Boursault, est duchesse d'Angoulême, veuve de Charles de Valois-d'Angoulême (1573-1650), comte d'Auvergne et de Ponthieu, fils naturel de Charles IX et de Marie Touchet. Les biographes de Boursault ont affirmé que l'auteur devint secrétaire des commandements²⁸ de la duchesse d'Angoulême en 1660²⁹. C'est une hypothèse plausible : *Le temple de la vertu*, adressé à Madame la duchesse d'Angoulême et qui fait d'elle un panégyrique versifié, est précédé de textes liminaires, dont l'un est signé à Dijon par Le Clerc le 18 juin 1661³⁰. La page de titre

²⁶ Edme Boursault. « À Monsieur Charlot de Bretigny », *Artémise et Poliante*, ouvr. cité, p. [a iv, v^o] et [e i, r^o].

²⁷ L. Grignon, « Portrait de la duchesse d'Angoulême », *Revue de Champagne et de Brie*, vol. 13, 1882, p. 219.

²⁸ Le *Trésor de la langue française* définit ainsi ce statut : « Premier secrétaire de la reine, de certains membres de la famille et de la maison royales. » (*Trésor de la langue française*, [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/commandement>, p. consultée le 27 mars 2012.

²⁹ L'information se retrouve d'ailleurs dans l'article consacré à Boursault dans le *Dictionnaire des Lettres françaises*. (Franz Calot et Jean-Pierre Chauveau, « Boursault », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 207.) Rien toutefois ne permet d'exclure la possibilité que Boursault ait pu entrer au service de la duchesse avant 1660.

³⁰ La lettre « A Monsieur Boursault » de Le Clerc fait l'éloge du texte et de son auteur. (Edme Boursault, « Le Temple de la Vertu », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 411 à 414.) Selon L. Grignon, il s'agirait vraisemblablement de Michel Le Clerc (1622-1691), avocat de profession et auteur de la

du *Jaloux endormy* (1662) fait mention de la fonction de Boursault auprès de la duchesse³¹, et le privilège qui lui est accordé pour les *Lettres de respect*, daté de 1667, évoque sa qualité de « secrétaire de Madame la Duchesse d'Angoulesme³² ». Les circonstances entourant les débuts de Boursault auprès de la duchesse demeurent un mystère : peut-être est-ce grâce à ses liens avec la comtesse de Brégy, à moins que ce ne soit par le biais du Prince de Condé, ami de Des Barreaux³³ ? Aucune information ne subsiste non plus quant aux raisons qui conduisent Boursault à perdre son emploi de secrétaire des commandements de la duchesse. Le témoignage de Saint-Simon, qui dans le portrait qu'il lui consacre laisse entrevoir les difficultés financières de la bienfaitrice de Boursault, offre une explication plausible :

C'était une grande femme parfaitement belle et bien faite [...] qui avait quelque chose de doux, mais de majestueux. Elle représentait la dignité et la vertu, qui fut chez elle sans tache et sans vide en tout genre toute sa vie. Monsieur d'Angoulême la laissa veuve sans enfans et fort mal pourvue, en 1650. [...] [Elle] était donc fort pauvre et fort abandonnée dans un appartement d'un couvent de Sainte-Elisabeth à Paris, où elle vivait d'une pension du roi de 20,000 livres, et de fort peu d'autre chose. Elle venait une fois ou deux l'année à la cour, où sa vertu et sa conduite la faisait [*sic*] bien recevoir de tout le monde et du roi avec distinction, mais sans avoir jamais participé à aucun des nouveaux honneurs comme la duchesse de Verneuil, sous prétexte que la bâtardise de son mari n'était pas des rois Bourbons. Les malheurs de la guerre, qui avaient porté tout à l'extrémité, suspendirent le paiement des pensions. Madame d'Angoulême eut beau représenter qu'elle n'avait au monde de subsistance que la sienne, le roi ne fut point touché de la laisser mourir de faim, dont elle scraït très certainement morte sans une vieille demoiselle qui lui était attachée depuis long-temps. [...] Ne pouvant plus payer son couvent ni sa nourriture, elle a vécu plusieurs années chez cette demoiselle et à ses dépens, et y est morte sans que le roi, ni ses bâtards, ni les riches héritiers des deux ducs d'Angoulême, aient pû l'ignorer, et sans qu'ils en aient eu la moindre honte³⁴.

Si Boursault quitte le service de la duchesse à la fin de la décennie 1660, ce fut vraisemblablement sans heurt : le fait qu'il lui adresse une « Grande Lettre de différentes Nouvelles », écrite autour de 1691³⁵ et publiée dans le recueil de 1697, permet de supposer

Virginie romaine, tragédie représentée en 1645. Le Clerc sera nommé à l'Académie française en juin 1662. (L. Grignon, « Portrait de la duchesse d'Angoulême », art. cité, p. 220.)

³¹ Edme Boursault, *Le Jaloux endormy. Comédie. Représentée sur le Theatre Royal du Marais, par le Sieur Boursault, Secrétaire de Madame de Duchesse d'Angoulesme*, Paris, Estienne Loyson, 1662.

³² Edme Boursault, « Privilège », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, n.p.

³³ Marie-Françoise Baverel-Croissant, ouvr. cité, p. 105.

³⁴ Louis de Rouvroy de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon*, Paris, A. Sautet et cie, 1829, vol. 11, p. 56 et 57.

³⁵ Dans la lettre, Boursault reproduit des passages de sa gazette, *La muse enjouée*, pour le bénéfice de la duchesse. Il lui annonce en outre la nomination de Beauvilliers comme Ministre d'État, nomination qui serait

que l'auteur demeura en bons termes avec la duchesse d'Angoulême et qu'il continua à lui écrire ponctuellement³⁶.

AUTOUR DES CONDE

Tous les biographes de Boursault ont relevé le fait que l'auteur avait eu recours à la protection du prince de Condé devant la menace d'embastillement qui pesa sur lui lorsqu'il écrivit dans sa gazette une anecdote concernant la barbe d'un Capucin³⁷. Ce fait ne nous apparaît pourtant pas significatif en soi : les Condé apprécient le théâtre et mettent volontiers à profit leur poids politique pour intervenir en faveur d'auteurs aux prises avec la censure ou avec d'autres puissances. Les Condé protègeront Molière contre les détracteurs du *Tartuffe*³⁸, de même que Racine et Boileau contre le courroux du duc de Nevers³⁹.

survenue la veille. (Edme Boursault, « Grande Lettre de différentes Nouvelles. A Madame la Duchesse d'Angoulesme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 348).

³⁶ Boursault débute ainsi sa lettre à la duchesse : « Je me serois fait un grand honneur et un grand plaisir d'envoyer toutes les semaines à Vôtre Altesse dans sa solitude de Mareüil la Muse enjouée que je luy avois promise. » (Edme Boursault, « Grande Lettre de différentes Nouvelles. A Madame la Duchesse d'Angoulesme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 335.)

³⁷ L'« Avertissement » de 1725 raconte ainsi : « Une semaine entr'autres s'étant trouvé sterile en nouvelles, le Gazetier se plaignit, à la table de Monsieur le duc de Guise, de n'avoir rien de divertissant, dont il pût remplir sa Gazette. Ce prince s'offrit d'abord à lui donner un sujet tout propre à réjouir le Roy et la Cour. C'étoit une aventure arrivée à la porte de l'Hôtel de Guise, chez une Brodeuse fort en vogue, où les Capucins du Marais faisoient broder un S. François. Un jour que leur Sacristain étoit allé chez la Brodeuse, voir où en étoit l'ouvrage, il s'endormit profondément, la tête sur le métier où il regardoit travailler. L'habile et malicieuse Ouvriere, qui en étoit justement à broder le menton du Saint, saisit l'occasion favorable d'ajuster artistement la longue barbe du Reverend Pere, pour en composer en diligence la barbe de S. François. Au réveil du Religieux, aussi étonné qu'indigné de se trouver pris par un endroit qu'il croyoit si respectable, il y eut un débat assez plaisant entre lui et la Brodeuse, à qui resteroit cette barbe, et si ce seroit au saint Fondateur, ou à son humble Disciple qu'on seroit forcé de la faire. Ce fut de cette aventure que le jeune Auteur, en brochant une seconde fois cette venerable barbe, fit la plus jolie de toutes ses Gazettes, par un esprit de badinage et nullement d'impiété. Le Roy, qui étoit jeune, en rit beaucoup et n'y trouva point à redire. La vertueuse Reine Marie Therese, qui étoit la pieté même, ne laissa pas d'en rire aussi, et n'en fut point scandalisée. Toute la Cour, à l'envy, en apprit les vers par cœur. Mais le confesseur de cette Princesse, qui étoit un Cordelier Espagnol [...] mit le scrupule dans l'esprit de cette pieuse Reine, et l'obligea à en demander au Roy une punition exemplaire. » (« Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, p. [e iv, r^o et v^o].)

³⁸ « Les Condé protégèrent Molière et son *Tartuffe* (1664), en commandant plusieurs représentations de la pièce interdite et en récompensant généreusement la troupe de 1 100 livres après chaque représentation. » (Katia Béguin, *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du grand siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1999, p. 347.)

³⁹ Katia Béguin, ouvr. cité, p. 348.

Katia Béguin, dans l'étude qu'elle consacre aux Condé et qui résulte de l'examen des documents d'archives familiales, dresse une liste de tous ceux qui entretiennent un rapport de clientélisme avec la famille : Boursault n'y figure pas. On y retrouve néanmoins Bossuet⁴⁰, qui entretient avec les Condé des liens durables, de même que deux des dédicataires de Boursault, Pierre de Bonzi⁴¹ et le président Perrault. Quant au comte de Saux et au marquis de Louvois, s'ils ne figurent pas au nombre des « clients » de la famille Condé, ils n'en demeurent pas moins en étroites relations avec eux⁴². Certes, les liens entre Boursault et Louis de Saux semblent s'être bornés à cette épître que l'écrivain lui offre, mais Louvois compte au nombre des destinataires du deuxième recueil épistolaire⁴³. Force

⁴⁰ La famille de Bossuet bénéficia longtemps du soutien du prince. Jacques-Bénigne Bossuet était d'ailleurs un ami de Perrault, un habitué de Chantilly et un correspondant fidèle du Grand Condé. (Katia Béguin, ouvr. cité, p. 403.)

⁴¹ Le cardinal au cours des dernières années de sa vie, quittait le sud de la France pour venir passer ses étés à Paris. Le duc de Saint-Simon le décrira ainsi : « Beaucoup d'esprit, de douceur, de politesse, de grâces, de bonté, de magnificence, avec un air uni et des manières charmantes ; supérieur à sa dignité, toujours à ses affaires, toujours prêt à obliger ; beaucoup d'adresse, de finesse, de souplesse sans friponnerie, sans mensonge et sans bassesse, beaucoup de grâces et de facilité à parler. Son commerce, à ce que j'ai ouï dire à tout ce qui a vécu avec lui, étoit délicieux, sa conversation jamais recherchée et toujours charmante ; familier avec dignité, toujours ouvert, jamais enflé de ses emplois ni de sa faveur. Avec ces qualités et un discernement fort juste, il n'est pas surprenant qu'il se soit fait aimer à la cour et dans les pays étrangers. » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires : nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe, augmentée des additions de Saint-Simon au Journal de Dangeau, notes et appendices par A. de Boislisle*, Paris, Hachette, 1879-1928, t. 11, p. 139 et 140.) La famille de Bonzi entretient avec les Condé des relations de clientélisme. Pierre de Bonzi fait appel au Grand Condé pour « diverses affaires le regardant, lui ou ses proches, tandis que le prince confiait de son côté les intérêts de certains de ses protégés ou parents du Languedoc ». (Katia Béguin, ouvr. cité, p. 403.)

⁴² Le père de Louis de Saux, Claude, de même que son frère Jacques, qui lui succède, étaient capitaine-lieutenant de la compagnie des gendarmes du Prince de Condé. La sœur de Louis, Marie, avait pour sa part épousé un capitaine des gardes du prince. (Urbain Plancher, Zachary Merle, ouvr. cité, 1741, vol. 2, p. 491 à 496.) Quant au marquis de Louvois, c'est à lui et à son père que Condé devait son retour en grâce au lendemain de la Fronde. Ils seront, selon Louis André, les « principaux auteurs de son rappel à l'activité et de sa nomination au commandement de l'armée de Lorraine ». Louis André rapporte ainsi qu'avant 1672, on assistait à de « véritables effusions d'amitié de la part de Louvois et du Prince ». (Louis André, *Michel Le Tellier et Louvois* [1942], Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 218.)

⁴³ Une lettre épictétique publiée dans le recueil de 1699 et intitulée « A Monseigneur le Marquis de Louvois, Secrétaire et Ministre d'Etat. Lettre et Vaudeville » commente la prise de Mons, sur laquelle l'auteur a écrit un vaudeville qu'il demande au ministre de faire circuler parmi ses hommes. (Edme Boursault, « A Monseigneur le Marquis de Louvois, Secrétaire et Ministre d'Etat. Lettre et Vaudeville », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 328 à 333.) En outre, dans une lettre que Boursault adresse à M. de Viéville de Saint-Massant, éditée pour la première fois en 1700, l'auteur réclame le privilège de rédiger le tombeau de Louvois. (« A Monsieur de Viéville de S. Massant. Ancien Trésorier de France de la généralité de Soissons ; sur le Tombeau de Monsieur de Louvois, qui est dans l'Eglise des Capucines », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 334.) L'épithaphe de 1691 avait été composée par Charles Perrault, mais le tombeau de Louvois est déménagé le 29 janvier 1699 à l'église des Capucines. (Site du Musée de l'Armée, Département Moderne, [en ligne] : <http://www.invalides.org/pages/dp/parcours%20Louis%20XIV/fo-lucarne-louvois.pdf>, p. consultée le 12 mai 2011.) L'épithaphe sera finalement écrite en latin et est aujourd'hui conservée dans la section Manuscrit de l'Institut de France sous la cote MS 489 fol. 377.

est donc de constater que plusieurs dédicataires de Boursault évoluent autour de la famille Condé. Ce phénomène tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle une partie du réseau mécénique de l'auteur s'est constitué dans le cercle des Condé. À cet égard, l'épître dédicatoire du *Portrait du peintre* offerte à Henri-Jules III de Bourbon⁴⁴, duc d'Enghien et fils de Condé, n'apparaît pas, contrairement à ce que croit Béguin, comme une tentative avortée de la part de Boursault pour s'attirer les faveurs de la famille princière :

Le soutien affiché du Grand Condé à Molière, lors du scandale suscité par *Tartuffe*, a définitivement rangé le prince dans le camp de ses partisans. Il a ainsi fait oublier qu'avant 1665, l'opposition montante à Molière, redoublant de *L'École de femmes* [...], exaspérée par *La Critique*, tenta d'associer la maison de Condé à son combat. Edme Boursault dédia au duc d'Enghien son *Portrait du peintre ou la Contre-critique de L'École des femmes*, joué à l'Hôtel de Bourgogne en 1663, qui ne contenait que des attaques contre Molière. Il est vrai que le jeune auteur pouvait avec fondement espérer l'appui des Condé : protégé de Corneille, il exerçait en outre les fonctions de secrétaire des commandements chez Madame la duchesse d'Angoulême, tante du prince. C'est dire qu'il faut peut-être se garder d'assimiler strictement l'épître dédicatoire à une demande de subsides ; celle de Boursault mendiait moins une gratification qu'un soutien public, même si, à l'évidence, une aide pécuniaire eut signifié un assentiment. Loin d'y songer, les Condé accordèrent un appui éclatant à Molière à l'occasion des fêtes du mariage du duc (1663), en faisant jouer la pièce même où il fustigeait ses détracteurs : *L'Impromptu de Versailles*⁴⁵.

Cette lecture factuelle, si on ne peut la qualifier d'inexacte, ne concorde pas tout à fait avec les indices qui se retrouvent dans certaines lettres du premier recueil de Boursault, peut-être parce que Béguin perçoit le père et le fils comme une entité indissociable dans la querelle. Or, le duc d'Enghien pourrait fort bien à cette époque avoir soutenu Boursault, ouvertement ou non, par conviction, ou par plaisir de voir deux auteurs s'entredéchirer. L'auteur affirme, dans son épître dédicatoire, que le duc a honoré la pièce par de « généreux applaudissemens⁴⁶ », ce qui peut à la fois tout dire et ne rien dire du tout. Cette même épître porte néanmoins à croire que Boursault a déjà obtenu quelque faveur du duc : « Quiconque a l'honneur de connoistre combien il y a de plaisir a vous estre redevable, ne peut

⁴⁴ Saint-Simon dans ses *Mémoires* brosse du duc un portrait peu reluisant : « Fils dénaturé, cruel père, mari terrible, maître détestable, pernicieux voisin, sans amitié, sans amis, incapable d'en avoir, jaloux, soupçonneux, inquiet sans aucune relâche, plein de manèges et d'artifices à découvrir et à scruter tout, à quoi il était occupé sans cesse. » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, publiés par Chéruel et Ad. Regnier fils. Paris, Hachette, 1873, t. 6, p. 327.)

⁴⁵ Katia Béguin, ouvr. cité, p. 346.

⁴⁶ Edme Boursault, *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a iii, v^o].

s'empêcher de rechercher l'Occasion de vous estre obligé plus d'une fois⁴⁷. » Enfin, rappelons que comme son père, le duc d'Enghien apprécie le théâtre et finance sa propre troupe, en Bourgogne, dès 1660⁴⁸. Néanmoins, que Boursault ait ou non obtenu l'appui des Condé dans le conflit qui l'opposa à Molière reste somme toute secondaire : il a sans aucun doute reçu leur soutien en d'autres occasions. En effet, l'écrivain n'hésite pas à solliciter par écrit l'avis du prince, qui lui répond⁴⁹, ou à faire appel à lui lorsqu'il s'estime victime de diffamation⁵⁰. Il glisse aussi une allusion à la générosité du prince dans une lettre à Madame Tallemant dans laquelle il s'excuse de devoir renoncer à lui rendre visite : « Comme la main [celle d'un grand Prince] qui me favorisait d'une si grande grace, peut s'ouvrir plus heureusement dans une autre occasion, je suis obligé de lui aller témoigner ma reconnaissance du passé, pour l'encourager à ne pas se rebuter pour l'avenir⁵¹. » Boursault évoque par ailleurs à quelques reprises des séjours à Chantilly, résidence des Condé⁵², et le recueil de 1669 contient une lettre « A son Altesse Serenissime Madame la Duchesse d'*** », datée de janvier 1666, s'adressant à la duchesse d'Enghien⁵³. Le Prince semble en outre avoir été l'un de ceux avec qui Boursault entretint une correspondance rémunérée, si l'on en croit la « Grande Lettre à S. A. S. Monseigneur le Prince. Nouvelles de Paris », parue dans le recueil de 1697, que Boursault envoie « [p]our obeïr aux Ordres [qu'il a]

⁴⁷ Edme Boursault, *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a iii, v^o et a iv, r^o].

⁴⁸ Cette troupe de campagne était menée par Monchaingre, qui donnait des représentations à Dijon ou, avec l'accord des Condé, dans les villes qui le leur demandaient. Lorsque le Prince de Condé liquide sa troupe de Rouen en 1684, certains comédiens fondent une association et cherchent, sans succès, à obtenir le patronat du duc d'Enghien, lequel préfère favoriser ses comédiens de Bourgogne. (Katia Béguin, ouvr. cité, p. 349 à 351.)

⁴⁹ « A Monseigneur le Prince, pour avoir le sentiment de S. A. S. sur un commencement d'Histoire », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, p. 44 à 48. Le prince lui répond d'une courte lettre dans laquelle il manifeste son approbation : « Il n'y a jamais eu d'Auteurs de plus grande Qualité. » (« Réponse de S. A. S. à l'Auteur », dans Edme Boursault, », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 49.)

⁵⁰ Dans cette lettre au Prince de Condé, Boursault se plaint du tort que lui causent ses ennemis : « On cherche à me rendre suspect à V. A. S. de peur qu'elle n'écoute favorablement tout ce que j'ay à luy apprendre ; et par cette dernière injustice on croit se mettre à couvert de toutes les autres. Pour mieux réussir dans ce dessein, on persuade Mr de la Marie que j'ay parlé et fait des Vers contre luy [...]. J'ay affaire à des Gens si habiles en méchanceté, et qui sont si enflés du succès qu'ils y ont eu, qu'elle ne leur coûte plus rien à commettre. » (Edme Boursault, « A S. A. S. Monseigneur le Prince », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 151 et 152.)

⁵¹ Edme Boursault, « A Madame Talemant », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 26.

⁵² Edme Boursault, « A Babet », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 231 ; « Grande Lettre à Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres, de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 214.

⁵³ Edme Boursault « A son Altesse serenissime Madame la duchesse d'*** », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 133 à 135. La formule « A son Altesse serenissime » et le contenu de la lettre règlent sans ambiguïté possible la question du destinataire réel.

reçûs de [son] Altesse Serenissime de luy mander toutes les Nouvelles [qu'il] pourroi[t] sçavoir⁵⁴ ». Le Prince de Condé, par le biais de Chanlot, premier secrétaire des commandements, l'estime suffisamment pour faire appel à son jugement concernant une chanson⁵⁵. Enfin, l'auteur publie en 1675 une nouvelle historique qui remporta un vif succès⁵⁶ et qui, bien qu'elle ne s'ouvre sur aucune épître dédicatoire (sans doute jugée superflue), avait pour sujet et pour titre *Le Prince de Condé*⁵⁷. Christian Zonza, dans un article intitulé « Les métamorphoses de l'histoire et de la fiction dans *Le prince de Condé* de Boursault », écrit au sujet de l'œuvre : « La nouvelle ennoblit et devient une tragédie en prose où les critiques du narrateur à l'égard des lâches et des faibles sont le faire-valoir de la grandeur du héros, généreux et courageux, lui-même faire-valoir d'un éventuel dédicataire tel que le Grand Condé⁵⁸. » Tous ces indices tendent à prouver que Boursault aurait réellement bénéficié de la protection des Condé, père et fils et ce, pendant plusieurs années. Mentionnons par ailleurs le fait que le théâtre complet de Boursault publié en 1725 par sa petite-fille Hyacinthe sera dédié à la duchesse de Maine, petite-fille du Grand Condé.

Boursault, nous l'avons dit, entretint des relations d'ordre mécénique avec des gens de la maison de Condé. Dans une lettre adressée à Quentin Caillet, secrétaire des commandements de Henri-Jules III de Bourbon⁵⁹, l'auteur requiert une protection financière, et laisse entendre que ce ne serait pas la première fois :

Jusqu'icy ta bonté [...]

M'a rendu si fort effronté

⁵⁴ Edme Boursault, « Grande Lettre à S.A.S. Monseigneur le Prince. Nouvelles de Paris », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 176. Boursault insère à la suite de la lettre l'approbation qu'il en reçut du Prince, qui prit « beaucoup de plaisir à la lire » et qui en fut « extrêmement satisfait ». Dans cette lettre, le Prince l'invite à lui en écrire d'autres. (Louis de Bourbon, « Réponse de S.A.S. à l'Auteur », dans Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 191.)

⁵⁵ « A Monsieur de Chanlot, premier Secrétaire des Commandemens de S.A.S. Monseigneur le Prince. *Qui avoit envoyé à l'Auteur un Couplet de Chanson, fait par le blanchisseur de l'Armée* », dans Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 161 à 166.

⁵⁶ Pierre Bayle, dans une lettre datée de 1679, mettait ainsi au même plan *La princesse de Clèves* et *Le prince de Condé* : « Quand je trouve un roman comme *La princesse de Clève*, et le *Prince de Condé*, ou quelque nouvelle historique comme *Dom Carlos*, *Comte Ulfelt*, et *Les Mémoires de Hollande* je les lis avec plaisir. » (Pierre Bayle, « Lettre de janvier 1679 » (lettre 164), *Correspondance*, édition annotée par Élisabeth Labrousse et Antony McKenna, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, t. 3, p. 142.) Plus probant encore, l'œuvre sera très rapidement traduite en anglais. (Edme Boursault, *The Prince of Conde*, Londres, Printed for H. Herringman, at the Anchor in the Lower Walk of the New Exchange, 1675.)

⁵⁷ Edme Boursault, *Le Prince de Condé*, Paris, Jean Guignard, 1675.

⁵⁸ Christian Zonza, « Les métamorphoses de l'histoire et de la fiction dans *Le prince de Condé* de Boursault », *Dalhousie French Studies*, vol. 65, 2003, p. 110.

⁵⁹ Il fut secrétaire des commandements de 1663 à 1696, date de sa mort. (Katia Béguin, ouvr. cité, p. 409.)

[...]
 Fais encore pour moy quelques pas
 Quelque importun que je puisse estre
 Et sans doute un jour tu verras
 Que je sçauray bien reconnoistre
 Le plaisir que tu me feras⁶⁰.

Les liens entre Boursault et Jean Perrault sont encore plus étroits. Les deux hommes habitent la même paroisse⁶¹, et les missives qu'envoie l'auteur à Perrault sont à la fois familières et respectueuses⁶². Dans une lettre à Saint-Olon, Boursault écrit au sujet du président Perrault : « La grâce qu'il me fait de prendre part, et de s'informer quelquefois de ce que fait ma Muse, m'honore si fort que je la desavoüerois si elle avoit osé faire quelque chose qu'elle dérobât à son plaisir⁶³. » C'est donc sans surprise que l'on voit Boursault offrir à Jean Perrault *Le marquis de Chavigny* (1670), une nouvelle galante. Ce fut une relation suivie, qui perdura jusqu'à la mort de Perrault, en 1681. Dans une lettre au sculpteur Le Hongre publiée en 1697, Boursault écrit ainsi que le président lui « aurait fait l'honneur de [le] choisir pour son épitaphe⁶⁴ », une volonté qui n'aurait pas été respectée par ses héritiers. Il ajoute aussi qu'il aurait dû figurer dans son testament : « Il m'avoit fait la grace de me placer [...] dans un testament olographe qu'il fit pendant toute la force de sa Raison, et qu'on luy fit révoquer quand il l'eut perduë. Je luy en ai la même obligation que s'il avoit en tout son effet : il a sceu tout le bien qu'il me faisoit, et non le mal qu'on l'a contraint à me faire⁶⁵. » L'information est confirmée par la notice nécrologique du

⁶⁰ Edme Boursault, « A Monsieur Caillet, Secretaire des commandemens de Monseigneur le Prince », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 272.

⁶¹ Jean Perrault habita dans la paroisse de Saint-Sulpice où il sera enterré en 1681. (Anatole Perrault-Dabot, *Jean Perrault, président de la Cour des Comptes sous Louis XIV*, Paris, E. de Boccard, 1917, p. 62.)

⁶² « A Monsieur le Président Perrault », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 61 à 63 ; « A Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 16 à 18.

⁶³ « A Monsieur de St. Olon, Gentihomme servant de Sa Majesté » *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 65. Les deux hommes étaient suffisamment en relation pour que Boursault dans sa lettre n'émette la crainte que Monsieur Pidou, seigneur de Saint-Olon et dédicataire de *Ne pas croire ce que l'on void. Histoire espagnole* (1670), puisse le desservir auprès du président Perrault.

⁶⁴ Edme Boursault, « A Monsieur le Hongre, Sculpteur ordinaire du Roy, Professeur de l'Académie. Avec une Epitaphe contenant la vie de Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 91 à 97.

⁶⁵ Edme Boursault, « A Monsieur le Hongre, Sculpteur ordinaire du Roy, Professeur de l'Académie. Avec une Epitaphe contenant la vie de Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 92. Perrault était considéré, si l'on en croit le *Mercure galant*, comme l'« un des plus riches Hommes de France ». Monsieur du Thil, son neveu, fut aussi son unique héritier. (*Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes, avril 1681, p. 369.) Dans sa lettre à Monsieur du Thil publiée dans le recueil 1697, Boursault s'estime victime d'une injustice et déplore ainsi de devoir se faire un ennemi de son correspondant.

président Perrault publiée dans le *Mercure* d'avril 1681⁶⁶. La publication dans le recueil de 1697 d'une épitaphe à l'éloge de Jean Perrault⁶⁷ apparaît ainsi comme un acte de reconnaissance envers celui qui a longtemps soutenu l'écrivain.

AUTOUR DES GAZETTES ET DES LETTRES REMUNEREES

Nous avons déjà évoqué la tentative avortée de Boursault pour reprendre la *Muse historique* de Loret en 1665. Bénéficiant du soutien d'écrivains en vogue, l'auteur envoya à l'époque ses gazettes à des femmes en vue, à même d'appuyer sa nomination⁶⁸. Parmi celles qui figurent dans le recueil de 1669, la plupart s'adressent à la Reine⁶⁹, mais une autre est envoyée à la duchesse d'Enghien⁷⁰. Charles Auguste Lambert aurait par ailleurs retracé deux autres lettres à la reine datées de 1669⁷¹ et une autre à la duchesse d'Enghien datée de 1665⁷². Mademoiselle fut elle aussi au nombre de celles que les gazettes de

On peut aussi supposer que la lettre qui suit et qui s'intitule « A un Grand Maître en friponnerie » s'adresse au même destinataire. (« A Monsieur du Thil, Conseiller au Parlement de Dijon », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, t. 1, p. 139 à 140 et « A un Grand Maître en friponnerie. Lettre et Fable », *Ibid.*, p. 141 à 148.)

⁶⁶ Reproduisant l'épitaphe, on lit ainsi : « Elle est de la plume de Mr Boursault, qu'il [le président Perrault] a honoré de son amitié, et dont il avait fait mention sur deux testaments. » (*Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes, avril 1681, p. 370.)

⁶⁷ L'épitaphe « A la mémoire de messire Jean Perrault » est reproduite à la fin de la lettre au sculpteur. (Edme Boursault, « A Monsieur le Hongre, Sculpteur ordinaire du Roy, Professeur de l'Académie. Avec une Epitaphe contenant la vie de Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 91 à 97.)

⁶⁸ Le procédé est transparent notamment dans la première gazette à la reine, datée du 1^{er} août 1665. Le placet au Roy qui clôt cette lettre réclame explicitement ce privilège. (Edme Boursault, « A la Reine », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 23 à 35.) À propos des gazettes de Boursault, voir Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », dans Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 373 à 375.

⁶⁹ Edme Boursault, « A la Reine », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 23 à 35 ; p. 69 à 80 ; p. 118 à 132 ; p. 173-187 ; p. 214 à 222.

⁷⁰ Edme Boursault, « A son Altesse Serenissime Madame la Duchesse d'Enguyen », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 315 à 328.

⁷¹ Edme Boursault, « Lettre en vers à la Reine », Paris, Denis Langlois le jeune, 1669, citée dans Charles-Auguste-Joseph Lambert, *Histoire de la ville Mussy-L'évêque*, s.l., Chaumont, 1878, p. 579 à 586 ; « Lettre de Boursault à la Reyne » [8 août 1669], citée dans Charles-Auguste-Joseph Lambert, ouvr. cité, p. 587 à 594.

⁷² Cette lettre reprend en grand partie les informations contenues dans la première lettre à la reine. (Edme Boursault, « Lettre en Vers de Boursault, à Son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse d'Enguyen » [19 juillet 1665], cité dans Charles-Auguste-Joseph Lambert, ouvr. cité, p. 572 à 579.) Bernard Bray constatait ainsi à ce propos : « Peu assuré de rencontrer le ou la mécène qui soutiendrait (politiquement et financièrement) son entreprise, il [Boursault] envoya la première gazette, avec quelques variantes, à deux princesses différentes, le 19 juillet et le 1^{er} août 1665. Sans doute n'était-ce pas de très bonne politique. En tout cas, il n'obtint jamais le privilège tant convoité. » (Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme

Boursault divertirent⁷³, et l'auteur aurait aimé compter sur son appui : « Quand mes Concurrents m'auront quitté [ceux qui écrivent des gazettes], ce qu'ils n'oseront me disputer, si vous trouvez à propos de vous déclarer pour moi, j'étudierai sans cesse ce qui sera capable de vous divertir le plus⁷⁴. » Anne Marie Louise Henriette d'Orléans (1627-1693), fille de Gaston d'Orléans et duchesse de Montpensier est en effet la destinataire de six lettres et gazettes de Boursault, publiées dans le recueil de 1669 dont cinq portent le même titre : « A Son Altesse Royale, Mademoiselle »⁷⁵. Si rien ne prouve que cette figure majeure de la préciosité⁷⁶, très en vue et influente à la Cour, joua auprès de Boursault un rôle de mécène, il est toutefois certain que la relation qu'ils entretenaient est antérieure à la publication de sa première gazette et que la princesse estimait suffisamment Boursault pour lui ordonner de demeurer une semaine auprès d'elle lors d'un séjour à Eu en 1664⁷⁷.

Le rôle que joue Boursault en tant que gazetier à la Cour s'interrompt de manière brutale, vraisemblablement en 1669, avant la parution des *Lettres de respect*⁷⁸. Une

Boursault », dans Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 374.)

⁷³ Edme Boursault, « A son Altesse Royale, Mademoiselle », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 21 et 22.

⁷⁴ Edme Boursault, « A son Altesse Royale Mademoiselle », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 29 et 30. L'auteur soutient qu'il a déjà l'approbation de Madame, qui « eut la bonté de dire, qu'il n'y avoit que moy qui fust capable de la faire [la gazette] ». (Edme Boursault, « A Son Altesse Royale, Mademoiselle », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 67.)

⁷⁵ Edme Boursault, « A Son Altesse Royale, Mademoiselle », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 21 à 22, 66 à 68, 102 à 103, 115 à 117, 169 à 172. La dernière s'intitule « A la meme Altesse sur son Rappel de la Ville d'Eu » (Edme Boursault, « A la meme Altesse sur son Rappel de la Ville d'Eu », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 104 et 105).

⁷⁶ La qualité de précieuse lui est attribuée tardivement par La Fontaine (« La Fille »), quoiqu'elle ait toujours ressenti une certaine aversion pour Mlle de Scudéry et les précieuses dans l'ensemble. (Alain Niderst, ouvr. cité, p. 433.) Donneau de Visé, dans *L'amour échappé*, décrit Mlle de Montpensier sous les traits d'Aurelie : « Jamais Princesse n'eut la mine si haute, ny le cœur si grand. La vivacité de son esprit se connoist jusque dans ses yeux. Elle écrit des lettres admirables, quoy qu'avec promptitude et facilité : et l'on en voit beaucoup d'imprimées. Elle est civile, bien-faisante, bonne liberale, constante amie, et accueille tous les gens de merite le plus obligeamment du monde. » (Jean Donneau de Visé, *L'amour échappé ou les diverses manières d'aymer* [1669], ouvr. cité, 1980, t. 1, p. 32.)

⁷⁷ « En l'année 1664 je fus à la ville d'Eu, où j'eus l'honneur de faire la révérence à son Altesse Royale, qui m'ordonna d'y rester une semaine entière [...] Pendant le séjour que je fis à Eu, je ne manquois pas de me rendre auprès de Mademoiselle à toutes les heures où je pouvois luy faire ma Cour. » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evesque et Duc de Langres, Pair de France. Remarques et bons mots », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 140.) C'est lors de ce séjour que Boursault fit la connaissance de Segrais.

⁷⁸ Les deux lettres de nouvelles adressées à la reine et datées de 1669 qui ont été retrouvées par Lambert permettent de poser l'hypothèse selon laquelle Boursault rédigea sa gazette pendant trois ou quatre ans et non, comme l'ont cru la plupart de ses biographes, en l'intervalle de quelques mois (Bernard Bray parle ainsi de 6

anecdote concernant la barbe d'un capucin est jugée trop audacieuse et aurait valu à l'auteur l'embastillement, n'eût été le secours du Prince de Condé à qui Boursault demande d'intervenir : « On me fait la guerre pour avoir parlé de la Barbe d'un Capucin, comme si des Barbes si venerables estoient des choses sacrées parmy les Mystères de nostre Religion⁷⁹. » L'influence de Condé ne suffit pas toutefois à empêcher la révocation du privilège de Boursault⁸⁰, qui devra renoncer à son ambition de succéder à Loret.

Cette expérience de nouvelliste eut des répercussions sur le cheminement de l'écrivain. D'une part, le succès de ses gazettes et les démêlés qui s'ensuivirent le firent mieux connaître des cercles de pouvoir. Boursault, qui avant 1665 s'était surtout illustré comme dramaturge, diversifie alors sa pratique et devient un véritable polygraphe mondain, avec la publication d'un recueil épistolaire (1669), de nouvelles (1670) et d'un ouvrage à vocation pédagogique (1671) à l'usage du Dauphin. Ses talents d'épistolier sont mis à contribution par Madame Colbert et la marquise de Montlouët⁸¹ qui l'emploient à titre de poète rémunéré et lui confient la tâche d'écrire les lettres qu'elles s'échangent⁸² jusqu'à son départ pour la campagne. Enfin, Boursault poursuit en quelque sorte un travail de gazetier auprès de Louis Armande de Simianes de Gordes, duc et évêque de Langres de 1671 à

gazettes restées sans suite). Rien toutefois n'indique que la rédaction fut ininterrompue ou qu'elle se poursuivit sur une base hebdomadaire.

⁷⁹ Edme Boursault, « A Monseigneur le Prince », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 16.

⁸⁰ L'« Avertissement » de 1725 soutient que la reine aurait chargé Séguier de retirer ce privilège à Boursault. (« Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M' Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, p. [e v, r^o].) Lorsqu'il écrit au Prince de Condé, l'auteur lui demande d'intervenir en sa faveur devant les difficultés qu'il rencontre à obtenir un privilège : « Jusqu'icy tous les Privileges que j'ay mis au Sceau pour avoir la permission de faire imprimer, m'ont esté volez. » (Edme Boursault, « A Monseigneur le Prince », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 16 et 17.) Une lettre à Monsieur Pidou que l'on retrouve dans le recueil de 1669 permet de croire que Boursault aurait obtenu une réponse positive à sa requête, ainsi qu'il l'explique au seigneur de Saint-Olon : « Je crois que Monseigneur le Duc ira demain demander luy-mesme mon Privilege à Monsieur le Chancelier, et que je continuëray de faire la Gazette. » (« A Monsieur de St. Olon, Gentilhomme servant de Sa Majesté », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 66.) Visiblement, Boursault a surestimé l'intérêt du duc d'Enghien pour cette affaire ou son pouvoir d'intervention, puisqu'il ne récupéra pas son privilège.

⁸¹ Louise Henriette Rouault (†1687), dame de Thiembrune, fille d'Aloph Rouault et Marguerite de Théon épouse François de Bullion (†1671), marquis de Montlouët, premier écuyer et commandant la grande écurie. (Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Desaint et Saillant, 1759. t. 2, p. 372.)

⁸² Seules deux de ces lettres sont publiées dans le recueil de 1697 : « A Madame Colbert, Ambassadrice à Nimègue ; Pour Madame la Marquise de Montlouët » (*Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 37 à 43) et « Réponse pour Madame la Marquise de Montlouët, à une Lettre de Madame Colbert, Ambassadrice à Nimègue » (*Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 84 à 90). Les conférences de Nimègue se déroulent entre 1675-1678.

1695⁸³, lui envoyant sur une base hebdomadaire⁸⁴ de longues lettres contenant nouvelles et anecdotes⁸⁵. Dans une lettre au père Pacôme du recueil de 1709, il rappelle à son destinataire que Monseigneur de Langres l'« honore d'une particuliere protection⁸⁶ ». Plusieurs des lettres de Boursault à l'évêque sont publiées dans le recueil de 1697. C'est dans l'une d'elles que Boursault narre les circonstances qui lui valurent de perdre le privilège qu'il avait obtenu (1691) pour une deuxième gazette, *La muse enjouée*⁸⁷. Celle-ci, qui devait paraître chaque semaine, s'adressait au jeune duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV⁸⁸. Boursault n'eut guère le temps d'en tirer bénéfice : elle lui fut retirée dès la

⁸³ Saint-Simon, dans ses *Mémoires*, trace un portrait de l'évêque : « Il était Simiane, fils et frère de MM. De Gordes, tous deux chevaliers de l'ordre et premiers capitaines des gardes du corps. [...] M. de Langres fut donc élevé à la cour, et de très bonne heure premier aumônier de la reine. C'était un vrai gentilhomme, et le meilleur homme du monde, que tout le monde aimait, répandu dans le plus grand monde et avec le plus distingué. On l'appelait volontiers le bon Langres. Il n'avait rien de mauvais, même pour les mœurs, mais il n'était pas fait pour être évêque ; il jouait à toutes sortes de jeux et le plus gros jeu du monde. » (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires. Nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe*, par A. de Boislisle, Paris, Hachette, 1879, t. 2, p. 364 et 365.)

⁸⁴ C'est ce que nous permet de conclure la lettre que Boursault envoie à Monseigneur de Langres : « Je ne manqueray pas de vous envoyer, au moins une fois chaque semaine, dequoy vous dés-ennuyer quelques momens. » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit, » *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 60.) La réponse de Mgr de Langres va dans le même sens : « Il y a long-temps, Monsieur, que je n'ay eu un si grand plaisir qu'à la lecture de la Lettre que vous m'avez écrite. Si je ne vous dérobe point trop de momens vous m'obligerez à m'en écrire une au moins toutes les semaines pendant mon séjour icy [à Langres]. » (« Réponse de Monseigneur de Langres à l'Auteur », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 75.)

⁸⁵ Bernard Bray, dans un article paru en 2007 et intitulé « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », écrit à propos des gazettes de 1665 et des lettres à Mgr de Langres : « Les deux séries sont adressées à de très hauts personnages, toutes deux sont composées par simple accumulation d'historiettes [...], toutes deux sont de la plume d'un novelliste. Mais les différences sont importantes : les gazettes sont en fait destinées à un groupe de lecteurs désireux d'être instruits, sous une forme conventionnellement plaisante, en nouvelles d'intérêt général, tandis que l'évêque n'a demandé à Boursault que de le distraire en lui rapportant ce que nous appellerions des histoires drôles, s'achevant presque toujours [...] par un "bon mot". Faut-il parler de "brèves de comptoir" ? Peut-être, car il règne une grande liberté de ton dans les lettres. » (Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, ouvr. cité, p. 379.)

⁸⁶ Edme Boursault, « Au Reverend Pere Pacome sur une prétenduë excommunication, fulminée par des Religieux de son Ordre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, ouvr. cité, 1709, t. 3, p. 296.

⁸⁷ Bernard Beugnot et Jean-Pierre Collinet, *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, édition revue, corrigée et augmentée, 2011, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/107-edme-boursault>, p. consultée le 12 janvier 2012.

⁸⁸ Boursault se vante d'avoir été le premier poète à complimenter le roi sur la naissance du duc de Bourgogne, une information confirmée par le *Mercure Galant* (août 1682, p. 243 à 245), qui reproduit le sonnet de Boursault. C'est peut-être ce qui lui valut l'honneur de se voir accorder le privilège d'une gazette adressée au jeune duc. Dans une lettre à la duchesse d'Angoulême dans laquelle il reproduit en partie *La muse enjouée*, il écrit :

première semaine, en raison d'une épigramme qui eut le malheur de déplaire au roi⁸⁹. Les suppliques de Boursault au chancelier Boucherat⁹⁰ ne parvinrent pas à le faire revenir sur cette décision. L'auteur rapporte ainsi cet échec à la duchesse d'Angoulême :

Je me serois fait un grand honneur [...] d'envoyer toutes les semaines à vôtre Altesse dans sa Solitude de Mareüil La Muse Enjouiée que je luy avois promise : mais, Monsieur le Chancelier qui m'en avoit accordé le Privilège me l'a repris, et m'a ordonné de luy demander autre chose. Apparemment que les Diseurs de nouvelles ont eu peur que je n'en disse de meilleures qu'eux, ou tout au moins que je ne les débitasse plus agréablement. [...] Je ne doute point qu'il [Monsieur le Chancelier] n'ait eu de parfaitement bonnes raisons, quoi qu'il ne les ait pas dites. [...] Je croy vous avoir dit que je la dédiois à Monseigneur le Duc de Bourgogne : ose-t-on dire quelque chose à un si grand Prince qui ne soit accompagné de tout le respect qu'inspire sa Naissance⁹¹.

Peut-être crois-tu que mon zèle
Soit de création nouvelle,
Je suis prêt à prouver par des témoins de foy
Qu'il est de même âge que toy.
Le jour où tu vis la Lumière
Tout le Parnasse eut de l'employ ;
Et ma Muse fut la première
Qui sur ce grand sujet complimenta le Roy.
Un Sonnet qu'elle fit eut un bonheur extrême:
Ton invincible Ayeul l'écoula, l'applaudit.
La Cour le trouva beau de même
Aussi-tôt que le Roy l'eut dit.

(Edme Boursault, « Grande Lettre de différentes Nouvelles. A Madame la Duchesse d'Angoulesme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 340 et 341.)

⁸⁹ Faisant allusion à une médaille à l'effigie du prince Guillaume d'un côté et à celle de Louis XIV, Boursault avait écrit :

Louis est Grand, c'est un fait positif
Dont l'Univers n'est pas en doute.
Guillaume par une autre route
Prétend de la grandeur être au superlatif.
Il faut rendre justice au célèbre Guillaume ;
Il a de son Beaupère usurpé le Royaume ;
Et soûmis sans combat, des Peuples abbatu:
Successeur de Cromvel il en a les maximes ;
Et quand Louis est Grand par de Grandes Vertus
Si Guillaume est très-Grand, c'est par de très-Grands Crimes

(Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et Duc de Langres, Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 146 et 147.) L'épigramme n'aurait pu paraître à un moment plus inapproprié : Louis XIV cherchait à cette époque à rétablir des relations cordiales entre la France et l'Angleterre.

⁹⁰ Dans une lettre à Boucherat publiée dans le recueil de 1697, Boursault prie humblement le chancelier de revenir sur sa décision : « J'ayme mieux retrancher de ma Lettre ce que vôtre Modestie ne sçauroit souffrir que de renoncer à l'honneur de jouir de vos bontez. » (Edme Boursault, « A Monseigneur de Boucherat, Chancelier de France », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 334 et 335.)

⁹¹ Edme Boursault, « Grande Lettre de différentes Nouvelles. A Madame la Duchesse d'Angoulesme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 336 et 337.

Cette deuxième et dernière incursion dans le domaine journalistique démontre que Boursault, au début de la décennie 1690, n'a pas renoncé à s'attirer les faveurs de la Cour. Le succès incontestable des *Fables d'Esopé* l'année précédente lui aura sans doute permis d'espérer pour sa gazette un accueil bienveillant.

LE DUC DE SAINT-AIGNAN

François Honorat de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1607-1687), personnage influent et central dans le champ littéraire de l'époque, siège à l'Académie française dès 1663. Il est le dédicataire de *Marie Stuard* et de *La Comédie sans Titre*, représentées en 1683 mais publiées respectivement en 1691 et 1694. L'auteur rencontre vraisemblablement le duc avant son départ de la capitale parisienne, déduction que l'on peut tirer d'une lettre à Monsieur *** : « Ayez la bonté [...] de vous souvenir quelquefois de moy ; et faites, s'il se peut, que Monsieur le Duc de Saint Aignan s'en souviennne quelquefois aussi. Tâchez même à me justifier auprès de Madame la Marquise de Montloüet, de ce que je n'eus pas l'honneur de luy dire adieu⁹². » Le duc de Saint-Aignan est d'ailleurs « l'un des meilleurs Amis » de l'évêque de Langres⁹³. À son retour sur la scène littéraire et théâtrale à Paris, et malgré la raréfaction du mécénat privé et royal, Boursault bénéficie du soutien de Saint-Aignan⁹⁴. L'échec de *Marie Stuard*⁹⁵ n'empêche pas le duc d'offrir à son protégé la somme

⁹² Edme Boursault, « A Monsieur ... où l'on void combien la Femme de l'Auteur est à plaindre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 228.

⁹³ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 129.

⁹⁴ C'est ce que nous permet de supposer un indice retrouvé dans les Feuilles d'Assemblée de la Comédie-Française. Dans la lettre de la 25^e Assemblée, datée du lundy 6 août 1683, les comédiens de la troupe, impatients d'obtenir la version finale de *Marie Stuard*, prennent la décision suivante : « On a résolu de parler à Monsieur Boursault pour avoir les Rosles de la piece sinon on ira faire des plaintes a Monseigneur le Duc de St Aignan et se dispenser de jouer la piece. » (Les Feuilles d'Assemblée sont consultables sur place à la Bibliothèque de la Comédie-Française). Par ailleurs, dans une lettre non datée adressée à Gédéon Tallemant II, Boursault laisse entendre qu'il pourrait demander le soutien de Saint-Aignan si le maître des requêtes ne se montrait pas suffisamment obligeant : « Je n'ay point voulu emprunter le secours de Monsieur le duc de Saint Aignan auprès de vous, parce que je ne l'y ai pas crû nécessaire : si ma prière est équitable, je suis sûr que vous m'en accorderez l'effet sans sollicitation. » (Edme Boursault, « A Monsieur Tallemant, Maître des Requêtes : qui méritoit d'être beaucoup plus », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 222.)

⁹⁵ Elle n'eut droit à sa sortie qu'à 7 représentations. (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, partie IV (1673-1700), vol. 1, 1966, p. 238.

de cent louis⁹⁶. *La Comédie sans Titre* (1694) est elle aussi offerte au duc en remerciement des nombreuses grâces que l'auteur reçut de lui⁹⁷.

LE DUC D'AUMONT

Louis-Marie-Victor d'Aumont, marquis de Villequier et duc d'Aumont (1632-1704), est le dédicataire de la pièce la plus célèbre du répertoire de Boursault, *Les Fables d'Esopé*. Il épouse en premières noces Madeleine Fare le Tellier⁹⁸, fille unique du chancelier Michel le Tellier, et sœur du marquis de Louvois, à qui Boursault avait dédié son premier recueil épistolaire. *A priori*, rien ne permet de distinguer le duc d'Aumont des autres dédicataires : et à notre connaissance, aucun biographe n'a jamais envisagé l'éventualité que le duc ait pu être l'un des mécènes de Boursault. Certes, il est tout à fait vraisemblable, voire probable, que le duc d'Aumont se voit offrir *Les Fables d'Esopé* en raison de son intervention dans le conflit qui oppose les comédiens à l'auteur lors de la mise en scène⁹⁹, même si Boursault prétend que son choix est motivé par « l'Approbation que [le comte a]

⁹⁶ « Par reconnaissance de la Protection qu'il m'avoit donné, je luy dédiay Marie Stuard, une Tragédie que j'avois faite. Il la receut de la maniere du monde la plus obligeante : me dit que ce seroit desormais le Livre de sa Bibliothèque [sic] qu'il aimeroit le plus ; et me pria de ne pas trouver mauvais que pour s'acquitter foiblement de l'obligation qu'il m'avoit, il me fit un present de Cent Louis. » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 129.)

⁹⁷ « Je vous ay des obligations de tant de manieres que je ne puis m'empescher de vous en rendre graces en toute sorte de genres. » (Edme Boursault, « A Monseigneur Monseigneur le duc de St. Aignan, Pair de France », *La Comédie sans Titre. Revue et corrigée par son véritable auteur*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. [a ii, r^o].)

⁹⁸ Il se marie en 1660. (Louis André, ouvr. cité, p. 678.)

⁹⁹ Le duc d'Aumont hérite de son titre en 1669 et achète alors la charge de Premier Gentilhomme de la Chambre. Cette fonction, selon le règlement de 1685, lui permet d'intervenir sur des questions relatives aux représentations théâtrales. (Terence Allott, « Notes », Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, édition critique préparée par Terence Allott, Exeter, University of Exeter, coll. « Textes littéraires », 1988, p. 117.) Boursault insère dans le recueil de 1697 une lettre intitulée « A Monseigneur le Duc D'Aumont, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy, sur une difficulté que faisoient les Comédiens ». (Edme Boursault, « A Monseigneur le Duc D'Aumont, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy, sur une difficulté que faisoient les Comédiens », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 238 à 245.) Dans cette lettre, datée du 9 janvier 1690 (quelques jours seulement avant la première représentation, qui a lieu le 18 janvier), Boursault joint une scène et une fable que les comédiens se refusent à représenter sur scène, craignant la censure. Le duc lui donne son approbation dans sa « Réponse de Monseigneur le Duc D'Aumont à l'Auteur ». (Edme Boursault, « Réponse de Monseigneur le Duc D'Aumont à l'Auteur », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 246.)

eu la bonté de joindre à tous les Applaudissemens qu'il [l'ouvrage] a receus¹⁰⁰. » Terence Allott, dans les annotations de l'édition critique des *Fables d'Esopé* (1988) va d'ailleurs en ce sens : « La gratitude de Boursault à son égard [celle du duc d'Aumont] était pleinement justifiée. Car le duc avait sauvé la représentation de la pièce, un moment menacée, et s'était porté garant de sa loyauté politique¹⁰¹. » Les deux lettres que s'échangent Boursault et le duc, très formelles, ne permettent pas de poser l'hypothèse d'une relation d'ordre mécénique entre les deux hommes à cette époque, mais il est certain que Boursault entretint des liens durables avec la famille du duc. Ainsi, Olympe de Brouilly de Pienne, marquise de Villequier et bru du duc d'Aumont¹⁰², est la dédicataire de la comédie posthume *Esopé à la Cour*. Milley Boursault, dans l'épître, écrit :

Voici les derniers hommages d'un Auteur que vous avez honoré de votre estime pendant sa vie, et de vos regrets à sa mort : et je ne sçauois rien faire de plus glorieux pour sa mémoire, que de remplir ses souhaits en executant le dessein qu'il avoit formé, de mettre sous l'honneur de vôtre Protection, Madame, celui de tous ses Ouvrages qu'il en eût crû le moins indigne, s'il avoit eu le tèm̄s d'y donner toute sa perfection¹⁰³.

Par ailleurs, peut-être faut-il voir en Marie Magdeleine Elisabeth Fare d'Aumont (1662-1728), issue du premier mariage du duc d'Aumont, petite-fille du chancelier Le Tellier, et épouse de Jacques Louis marquis de Beringhen (†1723), la marquise de B*** à qui Boursault écrit la lettre « sur l'indigence du Théâtre »¹⁰⁴ dans laquelle il présente sa poétique dramaturgique ? C'est l'hypothèse la plus plausible¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur Monseigneur le Duc D'Aumont », *Les Fables d'Esopé*, Paris, Théodore Girard, 1690, p. [a ii, r^o et v^o].

¹⁰¹ Terence Allott, « Notes », Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 117.

¹⁰² Elle épouse en 1677 Louis (1667-1723), petit-fils du chancelier Le Tellier, marquis de Villequier, puis duc d'Aumont. (Luc-Normand Tellier, *Face aux Colbert, les Le Tellier, Vauban, Turgot... et l'avènement du libéralisme*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 663.)

¹⁰³ Edme Boursault, « A Madame de Villequier », *Esopé à la Cour. Comédie héroïque par feu M. Boursault*, Paris, chez la veuve de Gasse, 1702, p. [a iii, r^o et v^o].

¹⁰⁴ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B*** sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 302 à 316.

¹⁰⁵ Dans sa lettre, Boursault rappelle à la marquise la conversation qu'ils eurent la semaine précédente à Saint-Cloud, résidence principale du duc d'Orléans. La lettre fait en outre allusion à la jeunesse de la marquise : elle n'aurait connu ni Corneille ni Molière. Quoique cette hypothèse soit moins probable, la marquise de B*** pourrait aussi faire référence à Louise de Crussol (†1694), marquise de Barbezieux, femme de Louis-François-Marie le Tellier (†1701), troisième fils de Louvois, marquis de Barbezieux et secrétaire d'État pourvu de la charge de Chancelier des Ordres en 1691. (Anselme de Sainte-Marie Ange de Sainte-Rosalie, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roi*, Paris, Compagnie des Libraires, 1733, t. 9, p. 308.) Ce pourrait aussi être Gabrielle de Rochechouart-Mortemart de Tonny-Charente (1665-1750), marquise de Blainville, femme de

MALEBRANCHE

L'épître dédicatoire des *Lettres de Mr Boursault* (1697), adressée à Nicolas Malebranche (1638-1715), insiste sur la reconnaissance du dramaturge à l'égard du philosophe et théologien français :

Je veux [...] avoüer publiquement que personne ne vous est aussi redevable que moy ; et prendre toute la Terre à témoin que je vous ay des Obligations que jamais, quoy que je puisse faire je ne puis reconnoître qu'imparfaitement. [...] Ce ne sont ni les Graces que vous m'avez faites ni celles que vous pouvez me faire qui m'arrachent cet aveu. [...] Je voudrois vous être moins obligé que je ne vous le suis pour avoir la liberté de publier tout ce que je sçay de Vous sans être soupçonné de parler par reconnaissance¹⁰⁶.

Aucune information ne filtre toutefois quant à la nature des grâces que Boursault reçut de cet homme de science et polémiste. Quoique ses idées lui attirent l'animosité d'Arnauld, de Fontenelle et de Bossuet, Pierre Bayle le décrira comme « un grand homme, d'un profond jugement et d'une penetration extraordinaire¹⁰⁷. »

AUTRES MECENES DE BOURSULT

Il ne fait aucun doute que tout au long de ses quarante ans de carrière, Boursault bénéficia du soutien, ponctuel ou non, d'autres mécènes. Les lettres que publie l'auteur, si elles n'explicitent pas toujours la nature du lien entre les correspondants, constituent néanmoins le meilleur indice dont nous disposons pour retracer ces mécènes. En effet, la publication de lettres, à l'instar de la dédicace, consiste en un acte public dans lequel l'auteur affiche une relation, réelle ou non, avec son destinataire¹⁰⁸. Boursault envoie ainsi

Jules-Armand Colbert (1663-1704) et bru de Jean-Baptiste Colbert. (Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Le Mercier, 1732, t. 5, p. 542.)

¹⁰⁶ Edme Boursault, « A Monsieur de Malebranche, Seigneur du Menil-Simon et de Monmagny, Conseiller du Roy en la Grand'Chambre du Parlement de Paris », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, n.p.

¹⁰⁷ Pierre Bayle, « Lettre de Pierre Bayle à Jacob Bayle », [Lettre 155 - 28 août 1678], *Correspondance de Pierre Bayle*, édition préparée par Fabienne Vial Bonacci et Anthony McKenna, [en ligne] : <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-155-Pierre-Bayle-a-Jacob>, p. consultée le 6 juin 2014.

¹⁰⁸ Nous reprenons ici les propos de Gérard Genette : « La dédicace d'œuvre [...] est l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité. » (Gérard Genette, *Seuil*, ouvr. cité, p. 138.)

une lettre au maréchal de Créquy (1623-1687)¹⁰⁹ pour le féliciter sur la prise de Fribourg, qui survient en 1677 : « Je n'ose me flatter que parmi tant d'acclamation que vous entendez les miennes puissent être remarquées : Et quoy que nous autres beaux Esprits nous prétendions être Dispensateurs d'Immortalité, vous travaillez si bien à vous immortaliser vous-même, que loin d'avoir besoin de mon secours, vous me réduisez à la nécessité d'implorer le vôtre¹¹⁰. » Rien ne permet de savoir quelle suite fut donnée à sa requête. Boursault a semble-t-il aussi tenté sa chance auprès du neveu du feu Prince de Turenne, chez qui il était invité à souper, si l'on en croit une lettre adressée à celui-ci parue pour la première fois en 1700¹¹¹. Pontchartrain (1614-1685), secrétaire et ministre d'État, reçut pour sa part une lettre de l'auteur dans laquelle ce dernier tente de le divertir par des épigrammes et une fable, dans l'espoir d'en retirer quelques grâces¹¹². Une lettre à Madame M. publiée dans le recueil de 1709 témoigne d'une vive reconnaissance de l'auteur pour « toutes les bontez » et la générosité de sa bienfaitrice :

En me rendant des services que je mérite si peu, c'est les rendre à une grande Duchesse, pour qui l'on ne sçauroit trop faire : Mais, Madame, pour être accordées à une si illustre amie, ces graces en sont-elles moins pour moi ; et toute l'obligation que vous en a Madame la Duchesse d'Arpajoux, me dispense-t-elle de vous en avoir, et acquitt' elle ma reconnaissance ? Non, sans doute : Et je puis vous dire que ce qui trouble la joye de l'heureux succez que m'assure vôtre puissante protection, c'est, Madame, d'être si peu en état de vous témoigner jamais l'étenduë de ma sincere et vive reconnaissance¹¹³.

Quant au conseiller d'État Gaspard de Fieubet (1626-1694)¹¹⁴, il commande à Boursault quatre lettres de nouvelles accompagnées de fables appropriées au contenu, à l'occasion

¹⁰⁹ Charles III de Blanchefort-Créquy est duc de Créqui et de Poix, chevalier des ordres du roi, premier gentilhomme de sa chambre et gouverneur de Paris. Son neveu et héritier, François-Joseph (1662-1702), sera l'époux d'Anne-Charlotte d'Aumont, fille du duc d'Aumont. (Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Desaint et Saillant, 1759. t. 4, p. 247 et 248.)

¹¹⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur le Maréchal de Créquy, sur la prise de Fribourg », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 9 et 10.

¹¹¹ Edme Boursault, « A Son Altesse Monseigneur le Prince de Turenne. En luy envoyant trois Contes et quatre Epigrâmes », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 38 à 61.

¹¹² Edme Boursault, « A Monseigneur de Ponchartrain, Secretaire et Ministre d'Etat. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 28 à 37.

¹¹³ Edme Boursault, « A Madame M. », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, ouvr. cité, t. 3, p. 272.

¹¹⁴ Gaspard de Fieubet, conseiller d'État, était en société avec plusieurs gens de lettres, étant lui-même auteur de quelques poèmes, épitaphes en vers et fables. Il se retira dans un monastère bénédictin très austère, celui des Camaldules de Gros-Bois, près de Paris, où il mourut. (Jean-Pierre Chauveau, « Fieubet, Gaspard », dans Georges Grente et Michel Simonin (dir.), ouvr. cité, p. 487.)

d'un séjour du roi à Fontainebleau¹¹⁵. Boursault manifeste sa reconnaissance envers le duc de Noailles, vraisemblablement Anne-Jules de Noailles (1650-1708), maréchal de France, dans une lettre où il lui rapporte le mécontentement qu'ont suscité ses faits d'armes auprès des généraux, de l'archevêque et du chancelier¹¹⁶. Enfin, l'auteur bénéficia aussi du soutien du duc de Montausier, dont il sera bientôt question.

BOURSAULT ET LE RENDEZ-VOUS MANQUE AVEC LE SUCCES

Nous avons vu que Boursault ne cesse tout au long de sa carrière de multiplier les relations profitables : il fréquente les cercles précieux, les auteurs en vogue et les mécènes les plus influents du milieu littéraire (Saint-Aignan, Montausier). Polygraphe, il pratique des genres littéraires très variés : théâtre (comédie, tragédie, pastorale), nouvelle (historique, comique, galante), journalisme (gazettes, lettres rémunérées), poésie (épidictique et religieuse), épître, etc. À cet égard, on ne peut que se surprendre devant le parcours de l'auteur, qui apparaît comme une succession de malchances. En effet, outre les mésaventures qu'il connut avec ses gazettes, l'écrivain se vit refuser le poste de sous-précepteur du Dauphin et un siège à l'Académie française.

L'anecdote entourant le sous-préceptorat du jeune Dauphin est rapportée pour la première fois par le *Mercure galant* de septembre 1701¹¹⁷, qui consacre à Boursault une courte biographie au moment de sa mort :

¹¹⁵ Edme Boursault, « A Monsieur de Fieubet, Conseiller d'Etat ordinaire, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 77 à 83.

¹¹⁶ Edme Boursault, « A Monseigneur le Maréchal Duc de Noailles », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 23 à 25.

¹¹⁷ Tous les biographes de l'auteur rapportent cet échec en citant l'« Avertissement » de 1725. En réalité, le texte en tête du *Théâtre* ne fait que reprendre le contenu du *Mercure galant*, source beaucoup plus fiable par ailleurs dans la mesure où Donneau de Visé, rédacteur en chef du journal, avait fréquenté Boursault au début de leur carrière respective.

Feu Mr le Duc de Montausier luy fit faire un Livre en 1671 pour l'éducation de Monseigneur le Dauphin. Ce Livre a pour Titre, *l'Etude des Souverains*, et est rempli d'exemples illustres et nécessaires aux jeunes Princes que l'on entreprend d'instruire, le Roy en fut très-content, et Mr le Duc de Montausier persuadé que l'Auteur estoit capable de contribuer à former la jeunesse d'un grand Prince, le proposa à Sa Majesté pour estre Sous-Precepteur de Monseigneur, et il n'y eut que son seul défaut de Latinité qui fut un obstacle à un honneur et à une fortune si considerable¹¹⁸.

La méconnaissance du latin fut un frein considérable à la carrière d'écrivain de Boursault. Elle lui ferma d'emblée les portes de nombreuses académies pour lesquelles la maîtrise de cette langue constituait implicitement un critère d'entrée. C'est d'ailleurs vraisemblablement à cause de cette lacune que Boursault ne put jamais franchir celles de l'Académie française. Pourtant, l'auteur compte de nombreux amis et relations au sein de cette institution d'État¹¹⁹ : Boileau (1684-1711), Paul Tallemant (1666-1712), Segrais (1662-1701), Fléchier (1673-1710), Cotin (1655-1682), Pierre Corneille (1647-1684), Thomas Corneille (1684-1709), François Tallemant (1651-1693), Saint-Aignan (1663-1687), Charpentier (1650-1702), La Fontaine (1684-1695), Quinault (1670-1688), Furetière (1662-1685), Pellisson (1653-1693), Bossuet (1671-1704) et Boyer (1666-1698). L'« Avertissement » de 1725 rappelle les propos qu'auraient échangés à ce sujet l'auteur et Thomas Corneille, qui « vouloit absolument qu'il demandât à être de l'Académie¹²⁰ » : « [C]elui-ci alleguoit toûjours son ignorance, et lui demandoit de bonne foi ce que feroit l'Académie d'un sujet ignare et non lettré, qui ne savoit ni Latin ni Grec. *Il n'est pas question*, lui répondoit-il [Thomas Corneille], *d'une Académie Grecque ou Latine, mais d'une Académie Française : et qui sçait mieux le François que vous*¹²¹ ? » La lettre à la fois familière et formelle que Boursault écrit à la Présidente S*** évoque une tentative avortée de la présidente d'ouvrir à l'auteur les portes de l'Académie : « On ne peut être plus sensible que je le suis à la grace que vous m'avez voulu faire, pendant mon absence, de me procurer la place qui étoit vaccante à l'Académie par la mort de Monsieur *** et qui a été remplie par un homme qui est incomparablement plus digne que moy. L'honneur que vous

¹¹⁸ *Mercurie galant*, Paris, Michel Brunet, septembre 1701, p. 398 et 399.

¹¹⁹ L'ordre qui apparaît ici est celui des sièges qu'ils occupent au sein de l'Académie.

¹²⁰ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, p. [i, vi, r^o]

¹²¹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, p. [i, vi, r^o et v^o].

me faites de m'en croire capable d'en être, me console de n'en être pas¹²². » Le commentaire est suivi d'une épigramme que Boursault a composée pour l'occasion :

S'il est vray que sans fard vous soyez mon amie
 D'aucun chagrin pour moy n'ayez le cœur saisi
 De ce qu'on ne m'a point choisi
 Pour être de l'Académie :
 Il m'est plus glorieux qu'un objet plein d'appas
 Me demande, comme vous faites,
 D'où vient que vous n'en êtes pas ?
 Qu'à ceux à qui l'on dit, d'où vient que vous en êtes¹²³.

Ce passage semble répondre à la question que posait La Bruyère dans ses *Caractères* quelques années plus tôt : « Quelle plus grande honte y a-t-il d'être refusé d'un poste que l'on mérite, ou d'y être placé sans le mériter¹²⁴ ? » Ainsi, malgré le succès inédit que connut les *Fables d'Esopé* (1690) et les appuis dont il aurait dû disposer, Boursault ne vit jamais sa carrière d'écrivain consacrée par l'institution littéraire la plus prestigieuse de France.

Plus généralement, l'étude des réseaux de sociabilité de Boursault nous confirme que malgré ses succès mondains et le soutien de puissants mécènes, l'auteur ne parvient pas à se démarquer réellement. Il est exclu du mécénat royal, n'obtient pas de charge prestigieuse à la Cour et se voit refuser un siège à l'Académie française. Le manque d'érudition, l'absence de fortune personnelle et de famille influente expliquent en partie ce phénomène, sans compter que l'auteur cumule quelques maladresses et qu'il joue de malchance. Il convient néanmoins de reconnaître que la stratégie sociale de Boursault s'avère payante à plusieurs égards. Elle lui permet de parfaire sa formation d'écrivain, lui attire la bienveillance, voire l'indulgence, d'hôtesse et d'auteurs en vogue, et la protection de mécènes. Soulignons enfin que les informations sur les réseaux de sociabilité de l'auteur tendent à diminuer au fil du temps. On peut attribuer ce fait à l'éloignement de Boursault, receveur de tailles à Montluçon jusqu'en 1688, à la perte d'influence des salons littéraires

¹²² Edme Boursault, « A Madame la Présidente S. *** qui vouloit marier Mademoiselle sa Fille en Portugal, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. I, p. 173.

¹²³ « A Madame la Présidente S... qui vouloit marier Mademoiselle sa Fille en Portugal, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. I, p. 173.

¹²⁴ Jean de la Bruyère, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696, paragraphe 44, [en ligne] : http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#De_la_cour, p. consultée le 22 avril 2014.

et au recul du système mécénique. Ainsi, le réseau social de Boursault ne suffit pas à assurer à l'écrivain une place éminente au sein du champ littéraire. Pour remplir un tel objectif, l'auteur devra mettre en œuvre d'autres stratégies.

PARTIE 2

DE LA COMÉDIE CLASSIQUE À LA COMÉDIE FIN DE RÈGNE

Comme le temps qui change, fait tout changer avec lui, les gens equitables doivent regarder les choses dans le temps où elles sont.

[P. Caffaro], *Lettre d'un théologien illustre*, 1694¹

Les chapitres précédents ont permis de mettre de l'avant les stratégies sociales auxquelles Boursault recourt pour favoriser sa carrière d'écrivain. Or, la trajectoire sociale et les systèmes clientéliste et mécénique ne suffisent pas à assurer la reconnaissance de l'auteur par les institutions littéraires officielles et les pouvoirs en place : Boursault se doit aussi d'opérer des choix sur le plan littéraire. Pour les écrivains du *cursus*², le désir de consécration va souvent de pair avec une pratique polygraphique, ainsi que l'explique Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain* : « Pour cumuler les signes de reconnaissance décernés par les instances, les auteurs qui suivent le cursus doivent produire des textes convenant à chacune. D'où, chez eux, une tendance très marquée à la polygraphie³. » Si l'on considère en outre que Boursault vit de sa plume, il n'est pas surprenant de voir l'écrivain explorer plusieurs genres. Entre 1660 et 1675, il touche à la comédie, au portrait⁴, à la pastorale⁵, à la poésie de circonstance⁶ et à la poésie religieuse⁷, au

¹ [P. Caffaro], *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument deffendue*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. 32.

² L'écrivain du *cursus* est ainsi défini par Alain Viala : « Attentifs à l'opinion des institutions, ces auteurs sont malhabiles à saisir celle du public élargi, qui s'embarrasse peu de principes et s'attache aux effets d'agrément et d'émotion. Si bien que les nouveaux doctes innovent en matière de langue et de critique, mais demeurent conventionnels dans la conception de leurs œuvres. En particulier, ils font peu de place au théâtre, et encore moins au roman, aux genres les plus neufs de l'époque. Et, quand ils s'y hasardent, ils obtiennent des succès très mitigés et souvent des déboires. » (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1985, p. 194.)

³ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 194.

⁴ Edme Boursault, *Le Portrait de son Altesse madame la duchesse douairière d'Angoulême, ou le temple de la vertu* [1662] (reproduit dans D***, *Revue de Champagne et de Brie*, 1882, t. XIII, n°3, p. 218 à 227).

⁵ Edme Boursault, *La Metamorphose des yeux de Philis, changez en astres. Pastoralle représentée par la Troupe Royale* Paris. Nicolas Pepingué, 1665.

journalisme, à la nouvelle (comique⁸, galante⁹, historique¹⁰), à la pédagogie¹¹, à l'épistolarité et à la tragédie¹².

Ces tentatives, pour la plupart, n'eurent pas le succès escompté. Son incursion dans l'univers émergent du journalisme faillit lui mériter la Bastille ; son ouvrage à vocation pédagogique ne lui vaut pas le poste de sous-précepteur du dauphin qu'il brigue ; quant à sa poésie, elle ne se distingue ni par son originalité, ni par son éloquence. Ses nouvelles ont certes quelque succès, mais l'auteur n'ignore pas qu'en ce siècle où le théâtre connaît une popularité inégalée, les « faiseurs de romans »¹³ sont moins susceptibles d'obtenir une reconnaissance littéraire officielle. Si l'on ajoute à ces facteurs les impératifs financiers auxquels Boursault fait face, la comédie constitue la voie la plus logique¹⁴. Molière, qui l'a précédé, a déjà prouvé qu'un dramaturge comique pouvait devenir un maître du genre. À son retour dans la capitale et au cours des vingt dernières années de sa carrière, Boursault se consacre donc presque exclusivement au théâtre¹⁵. Nous posons ainsi l'hypothèse que

⁶ « Ode au Roy » (Paris, Michel Brunet, 1666), « Aux Hollandois » (s.l., in-folio plano, 1672), « Sur la paix, sonnet » (s.l., s.d., in-folio plano). Le tome 3 du recueil de 1709 publie quatre poèmes adressés au roi : « Au Roy, sonnet en bouts-rimez » (p. 318 et 319), « Au Roy pour la paix de 1678. Sonnet » (p. 316 et 317), « Au Roy, montant à la tranchée. Sonnet » (314 et 315) et « Au Roy. Ode » (p. 310-313).

⁷ Edme Boursault, *Les litanies de la Vierge*, en vers, Seconde édition, Paris, Nicolas Pepingué, 1667. Il n'existe pas d'exemplaire connu de la première édition (1661?), mais l'approbation des Docteurs est datée d'avril 1666.

⁸ [Edme Boursault], *Ne pas croire ce qu'on void. Histoire Espagnole*, Paris, Claude Barbin, 1670, 2 tomes.

⁹ Edme Boursault, *Artemise et Poliante. Nouvelle*, Paris, Jean Guignard, fils, 1670 ; *Le marquis de Chavigny*, Paris, Edme Martin, 1670.

¹⁰ Edme Boursault, *Le Prince de Condé*, Paris, Jean Guignard, 1675.

¹¹ Edme Boursault, *La Veritable Etude des Souverains*. Dediée à Monseigneur de Dauphin, Paris, Claude Barbin, 1671.

¹² Edme Boursault, *Germanicus* (représentée dans la décennie 1670 sous le titre *Les amours de Germanicus* et publiée en 1694) ; *Marie Stuard, reine d'Écosse. Tragédie*, jouée en 1683 et publiée en 1691 (Paris, Jean Guignard, 1691) ; *Méléagre. Tragédie mise en musique. Précédé de la Feste de la Seine : petit divertissement en musique par E. Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1694.

¹³ Nous reprenons les termes de Pierre Nicole dans le *Traité sur la comédie* [1667] (Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 23).

¹⁴ Certes, la situation des auteurs dramatiques est assez ingrate, ainsi que le rappelle Alain Viala : « Les œuvres théâtrales étaient réservées en exclusivité à la compagnie qui en assurait la création. Puis, si la pièce était publiée, n'importe quelle troupe pouvait la jouer sans avoir à solliciter l'accord de l'auteur ni le rétribuer. Aussi l'édition ne se faisait-elle d'ordinaire qu'après la fin de la première série de représentations. [...] Or, une pièce de théâtre est toujours un texte assez court et ne produit qu'un petit livre, vendu bon marché et peu payé à son auteur. » (Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 98.)

¹⁵ Entre 1683 et 1700, Boursault écrit pour le théâtre, à l'exception d'une seconde mais très brève incursion dans le milieu novellistes avec *La muse enjouée*, dont il a été question précédemment. Dans la sphère privée cependant, l'auteur continue d'écrire à des personnes en vue des lettres qui seront rassemblées et publiées dans le recueil de 1697. (Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables*,

dans sa quête de reconnaissance littéraire et face aux changements que connaît le théâtre après 1680, l'auteur participe activement à la transformation et à la redéfinition de la comédie classique. Cette perspective s'inscrit dans la continuité des travaux qui ont été menés sur la comédie fin de règne. Si l'on ne peut remettre en cause la pertinence des études sur le sujet, il faut néanmoins reconnaître que ces travaux se sont avant tout intéressés aux dramaturges émergents (Dancourt, Lesage, Regnard, Dufresny) plutôt qu'à ceux qui ont dû adapter leur répertoire en fonction de nouveaux paramètres de réception et de production. À cet égard, Donneau de Visé, Thomas Corneille et Boursault, « moins connus, sinon moins intéressants¹⁶ », n'ont pas su retenir l'attention de la critique. À tort, sans doute, puisque leur pratique conserve des traces des mutations et de l'évolution que connaît le genre comique entre 1660 et 1700.

Afin de mesurer l'apport de Boursault à la comédie, l'analyse fera appel à la théorie des genres, qui offre un ancrage théorique approprié lorsqu'il s'agit de définir un genre et d'en comprendre les modifications. Certes, par sa complexité et par la multitude de ses formes, la comédie donne peu de prise à une approche poéticienne¹⁷. Les travaux sur le sujet abondent, se contredisent même et ce faisant, tendent à confirmer ce caractère insaisissable de la comédie. Sur le plan méthodologique donc, l'étude de ces questions ne saurait se limiter à une approche strictement poétique : elle doit plutôt, comme le suggère Sternberg-Greiner, « combin[er] une approche poéticienne et une approche historique, [afin] de réfléchir sur les mécanismes internes d'un genre tout en le remplaçant, lorsque cela s'avère nécessaire à sa compréhension, dans son contexte historique et esthétique¹⁸. »

de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier, Paris, Veuve de Théodore Girard, 1697.)

¹⁶ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 115.

¹⁷ C'est le constat qu'émet Véronique Sternberg-Greiner dans l'introduction de *La poétique de la comédie* : « La comédie est sans doute l'un des genres littéraires les plus rebelles à la mise au jour d'une poétique. Un tel travail revient en effet à dégager des constantes esthétiques pour isoler une définition à laquelle toute comédie serait réductible. Or le genre cultive la plus extrême variété, confinant à la dispari[té] et au paradoxe. » (Véronique Sternberg-Greiner, *La poétique de la comédie*, Paris, Sedes, coll. « Campus Lettres », 1999, p. 5.)

¹⁸ Véronique Sternberg-Greiner, *La poétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 5 et 6. Rappelons aussi que cette perspective est celle que favorise Guy Spielmann.

L'analyse des pièces se fera donc à partir de critères déterminés. Ces critères, d'ordre formel et thématique, permettront par l'observation des variantes et l'étude de la réception du premier public de mieux comprendre la manière dont s'est effectué le passage de la comédie classique à la comédie fin de règne. Le travail mettra aussi en lumière les stratégies littéraires d'un auteur qui, confronté à de nouveaux paramètres dans la production et la réception du théâtre, doit s'adapter.

L'ensemble des travaux sur la comédie au XVII^e siècle met en évidence la très grande variété des approches et des composantes dramaturgiques possibles lorsqu'il s'agit d'analyser le théâtre. Ainsi, cette étude aurait pu s'effectuer à partir des critères traditionnels de la tragédie (vraisemblance, bienséance, *mimésis*, utilité morale ou de respect des unités), mais malgré l'importance du discours théorique sur le théâtre à l'époque, ces paramètres nous semblent inadéquats, dans la mesure où le genre comique s'autorise généralement beaucoup de latitude avec les règles¹⁹ et que ces critères s'appliquent mal aux farces ou aux comédies de salons qui composent une partie du corpus de Boursault. Pour approfondir les aspects relatifs à l'esthétique de la comédie chez l'auteur, nous avons donc opté pour des critères inhérents à l'ensemble des œuvres théâtrales du XVII^e siècle. Les trois premiers chapitres s'intéresseront ainsi à la structure et aux thématiques des comédies, à la construction des personnages et à la charge comique. Ce découpage est certes artificiel, dans la mesure où les différentes composantes des comédies sont en étroite symbiose, mais il est nécessaire puisqu'il permet d'isoler les caractéristiques et d'observer leur évolution dans le temps. Il a en outre l'avantage de

¹⁹ Roger Guichemerre, dans un article intitulé « Gratuité et développement ludique dans les comédies de Scarron et Molière », constate ainsi : « La critique universitaire a souvent eu tendance à juger la comédie du XVII^e siècle [...] selon les critères de la dramaturgie classique : unité d'action, vérité et cohérence psychologique des personnages, vraisemblance, etc. Or, si ces critères correspondent parfaitement à la tragédie racinienne, il n'en va pas de même avec la comédie : les auteurs comiques prennent souvent des libertés avec les exigences des théoriciens. Pour un Scarron comme pour Molière, la règle des règles est d'abord de plaire, c'est-à-dire d'amuser le public. [...] Cette indépendance des auteurs comiques à l'égard des règles se manifeste par exemple dans la gratuité d'une tirade bouffonne ou satirique inattendue dans la bouche d'un personnage, ou d'une scène plaisante, mais parfaitement inutile à l'action ; ou bien encore dans la complaisance avec laquelle est développé le rôle d'un personnage, ou dans le comportement ludique que lui prête le dramaturge, qui fait alors bon marché de la vraisemblance ou de la cohérence de l'intrigue. » (Roger Guichemerre, « Gratuité et développement ludique dans les comédies de Scarron et Molière », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie. Actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 par le Centre de recherches sur les classicismes antique et moderne de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne*, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1996, p. 281.)

faciliter la comparaison des pièces entre elles, et de mettre en lumière les mutations survenues au sein des comédies. Au terme de ces trois chapitres, nous serons plus à même d'observer l'interaction entre les divers éléments et de tirer des conclusions plus générales sur les transformations esthétiques du théâtre de Boursault. Le chapitre VII portera sur la réception des représentations théâtrales et des textes imprimés de l'auteur. Dans une approche qui combinera la poétique, l'histoire du genre et la théorie de la réception, l'ensemble de cette étude tiendra compte autant que possible de la double réalité matérielle (représentation sur scène) et textuelle du théâtre, mettant en évidence la complexité et la richesse d'un genre qui appartient à deux sphères distinctes, celles de la littérature et du spectacle.

À PROPOS DU THEATRE FIN DE REGNE

L'intérêt de la recherche pour le théâtre fin de règne est assez récent, et les travaux sur le sujet, peu abondants²⁰. Guy Spielmann, dans *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, distingue quatre esthétiques dans la production théâtrale parisienne après 1680 : le théâtre français, italien, lyrique et forain. Le théâtre français, plus littéraire et institutionnel, est celui dans lequel se cantonne Boursault, tandis que plusieurs des auteurs émergents se font d'abord connaître chez les Italiens avant d'entrer à la Comédie-Française. C'est le cas de Lesage, Regnard et Dufresny, qui consacrent les premières années de leur carrière dramaturgique au théâtre italien. Quant à Dancourt, s'il écrit dès le début pour la Comédie-Française, c'est qu'il y performe déjà en tant qu'acteur depuis 1685²¹.

En regard de la scission qui se crée entre représentation dramatique et littérature²², 1680 marque l'apogée du théâtre français. Cette scission résulte de la transformation de plusieurs variables, notamment en ce qui a trait aux sources de financement des auteurs et des acteurs (raréfaction des pratiques du clientélisme et du mécénat) et à la fusion des troupes

²⁰ Parmi ceux-ci ressortent ceux de François Moureau, de Guy Spielmann et de Christian Biet, qui se sont tous trois attachés à l'analyse des comédies de la fin de règne en tenant compte des nouveaux paramètres de production et de réception du théâtre après 1680, paramètres qu'ils ont définis.

²¹ Edward Forman, *Historical Dictionary of French Theater*, Toronto, Scarecrow Press, 2010, p. 93 et 94.

²² Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 108.

concurrentes²³. C'est là l'une des raisons pour lesquelles il faut éviter le piège d'une lecture strictement littéraire des comédies, qui ne tient pas compte de la dimension spectaculaire des œuvres théâtrales. La prise en compte des paramètres liés à la matérialité du texte complexifie certes le travail d'analyse, mais elle permet aussi une approche plus globale de l'écriture dramaturgique. Cette perspective est celle qu'ont adoptée les critiques récents de la période fin de règne – François Moureau, Christian Biet, Guy Spielmann – car comme l'explique Spielmann :

Le théâtre (pris au sens large), lorsqu'on l'aborde dans une perspective autographique, réclame ontologiquement la co-présence des acteurs et d'un public : il est enraciné dans le siècle et ne peut jamais se permettre d'ignorer cette relation organique, sous peine de succomber immédiatement. [...] Une approche littéraire peut se satisfaire d'étudier un texte « écrit pour la scène », mais jamais représenté (ou représenté beaucoup plus tard), et mettre par exemple un Saint-Evremond au rang des auteurs dramatiques de la Fin de règne [...] Elle peut en revanche ne reconnaître aucun mérite aux pièces ayant connu une énorme popularité en leur temps, mais oubliées depuis. [...] Une telle approche permet de conclure à l'infériorité d'ensemble de la production dramatique entre Molière et Marivaux, sans considérer que la spécificité de la Fin de règne en matière de théâtre se fonde avant tout sur la modification profonde des conditions de la représentation, dont les changements dans l'« écriture » des pièces (leur structuration non-narrative, les personnages stéréotypés, l'utilisation de la musique et des effets spéciaux) sont le résultat logique, et où nulle « décadence » n'entre en jeu, sinon celle du mécénat royal²⁴.

Dans le cadre de cette partie, les textes ne seront donc pas définis en termes de qualité, une notion biaisée parce que trop souvent basée sur des normes esthétiques qui évacuent la dimension socio-politico-économique, laquelle conditionne la production et la réception théâtrale²⁵. L'écriture dramaturgique à l'époque fin de règne doit en effet composer avec des réalités plus concrètes que la technique et le style : l'opinion publique et les forces du marché prennent le pas sur la critique des salons et des académies. Christian Biet, dans *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, constatait à cet égard combien la qualité d'une

²³ « À elles seules, la faillite progressive du mécénat et son remplacement par la loi du marché ont généré de nouveaux paramètres, mais aussi en ont fait ressortir d'autres déjà existants, car la plupart des problèmes inhérents à la production des spectacles se sont posés aux "classiques" comme à leurs prédécesseurs et successeurs. » (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 506.)

²⁴ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 133 et 134.

²⁵ Ainsi, Véronique Sternberg-Greiner constate dans un article intitulé « La comédie des contemporains de Molière : une production mineure ? » que la « distinction entre Molière et ses contemporains tend à se figer dès le XVII^e siècle. Le goût de la théorisation dramaturgique amène en effet une assimilation subtile entre qualité et régularité d'une œuvre. On reconnaît certes le génie d'un auteur, mais on l'associe immédiatement au respect des principes du classicisme ». (Véronique Sternberg-Greiner, « La comédie des contemporains de Molière : une production mineure ? », dans Hélène Baby (dir.), dossier de revue : « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 51, 2004, p. 173.)

pièce de théâtre à l'époque fin de règne était tributaire de son succès sur les planches : « Si la pièce a du succès et rapporte aux acteurs, c'est qu'elle est bonne sinon... Le plaisir esthétique est lui aussi compris dans la négociation financière, sans valeur éthique de référence²⁶. » L'époque où un auteur pouvait être qualifié de dramaturge en se bornant à plaire dans les salons précieux ou en se plaçant sous la protection d'un mécène influent, comme ce fut le cas pour Gilbert et Quinault, est définitivement révolue. Ce public dont les exigences croissantes, selon Spielmann, « obligent les auteurs à une production intensive en vue d'une consommation rapide et souvent éphémère²⁷ », est à l'origine de plusieurs des mutations esthétiques qui surviennent dans la comédie fin de règne. Cette hypothèse justifie à elle seule la prise en compte des aspects liés à la réception des œuvres de Boursault et à la manière dont cette réception a pu influencer sur sa production.

²⁶ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 337.

²⁷ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 151.

CHAPITRE IV

STRUCTURE ET THÉMATIQUES DES COMÉDIES

STRUCTURE ET ASPECTS FORMELS DES COMÉDIES

Après qu'un Auteur comique a imaginé le Caractere de son Heros, il doit s'étudier à inventer un nœud qui par une intrigue aisée conduise la Piece au denouement.

Eustache Le Noble, *Esope*, 1691¹

Selon Georges Forestier, il existe entre la thématique et la structure une adéquation qui justifie l'analyse combinée de ces deux facteurs *a priori* très différents. Le mariage, thème qui caractérise l'ensemble des comédies classiques, est, selon Forestier, un élément structurel déterminant, car « si le nœud de la comédie est la séparation des amants, c'est parce que le dénouement doit conduire au mariage² ». L'auteur explique ainsi que « dans une comédie il existe un invariant structurel, le mariage final, qui constitue paradoxalement le point de départ de la composition de l'œuvre. Le nœud de l'intrigue repose donc inéluctablement sur l'inversion du dénouement ainsi posé, c'est-à-dire sur le développement d'obstacles au mariage³ ». Or, si ce schéma s'applique à certaines comédies de Boursault (*Le Mort vivant* [1662], *Le Jaloux endormy* [1662]), il présente aussi des limites, c'est pourquoi nous serons amenée à envisager d'autres mécanismes. Observer la corrélation entre mariage et structure permettra de mesurer la distance entre les pièces de Boursault et celles qui répondent à ce canevas classique, mais aussi d'étudier la dynamique entre la structure et les autres composantes de la comédie.

¹ Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. à Mr L. C. D. L. », *Esope. Comedie. Accomodée au Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691, n.p.

² Georges Forestier, « Structure de la comédie française », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 248.

³ Georges Forestier, « Structure de la comédie française », art. cité, p. 249.

Les deux premières comédies du dramaturge sont directement issues du modèle latin et accordent une large place à la thématique du mariage, qui apparaît comme un élément structurant. Dans *Le Mort vivant*, comédie en trois actes, Fabrice convoite Stephanie et tente par tous les moyens de décourager les autres prétendants, Lazarille et Ferdinand. Ses fourberies seront en quelque sorte récompensées, puisqu'il restera le seul soupirant en lice à la fin de la pièce. Quant à la comédie en un acte du *Jaloux endormy*, aussi connue sous le titre *Les Cadenats*, elle présente un couple d'*innamorosi* auquel le mari jaloux d'Olimpie fait ombrage. Spadarille (pouvoir dominant) est le principal obstacle à l'amour de la jeune fille et de Cléandre, qui recourent au déguisement pour faciliter leur fuite. Certes, le cas du *Jaloux endormy* est un peu particulier : Olimpie étant déjà mariée, le mariage ne saurait être l'aboutissement de la pièce. Seule la fuite, justifiée par la jalousie excessive du mari, devient une solution acceptable. Quoiqu'inhabituelle, cette solution est privilégiée dans quelques comédies du XVII^e siècle. Georges Forestier, dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, en dénombre une cinquantaine qui recourent à cette extrémité. L'étude menée par Forestier montre que dans la plupart des cas « la jeune fille se déguise ou, plus fréquemment encore, se travestit pour s'échapper d'une maison où elle est enfermée et aller rejoindre son amant. [...] Le déguisement est fondamental, mais ne porte que sur une partie de l'action (deuxième moitié de la pièce) ; *Les Cadenats*, où il est plus longuement développé, font exception, mais c'est qu'il s'agit d'une courte comédie en un acte⁴ ».

Cette structure n'est pas celle qui prévaut dans *Les Nicandres*, tant dans la version en trois actes qu'en cinq actes⁵. La thématique matrimoniale est certes présente, mais son rôle structurant est plus discutable, puisqu'il semble que l'intrigue de la pièce repose davantage

⁴ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 118 et 119.

⁵ La comédie est publiée en trois et en cinq actes. Si l'on se réfère au titre même de la comédie en trois actes, la pièce est jouée sur le *Theatre Royal de l'Hostel de Bourgogne*. Selon les frères Parfaict, la pièce en cinq actes intitulée *Les deux frères gémeaux ou les menteurs qui ne mentent point* aurait été représentée en 1664, avant d'être réduite en trois actes l'année suivante sous un titre légèrement différent, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point*. (Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, vol. 2, p. 652.) L'éris rapporte quant à lui : « Com. de Boursault, en vers, représentée à l'Hôtel de Bourgogne en 1664, étant en 5 Actes, réduite depuis à 3, & qui a été imprimée in-12. des deux façons, celle en 3 Ac. est cependant rare. » (Antoine de L'éris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 293.)

sur le quiproquo créé par la gémellité des héros. Évidemment, sans le désir des deux protagonistes de convoler, ces malentendus n'auraient pas cours : il n'empêche que ce n'est pas le mariage auquel aspirent les deux jumeaux qui est au cœur de l'action, mais bien les quiproquos liés à l'identité des deux frères. Dans la pièce, le mariage sert avant tout à justifier la présence des Nicandre dans la même ville. C'est d'ailleurs ce qui ressort du résumé de l'intrigue exposé dans l'« Argument nécessaire » en tête de la pièce en trois actes :

Tous deux [les frères Nicandre] se tournèrent le dos en se quittant, apres avoir fait reciproques sermens que quelques Beautez qu'ils vissent durant leur voyage, ils ne s'engageroient point sous les Loix du mariage, que le hazard ne les eut fait rejoindre, ou que du moins ils n'eussent appris par quelque Amy des nouvelles l'un de l'autre. [...] Outre qu'ils [les jumeaux] se ressembloient parfaitement [...] et qu'on les prenoit sans cesse l'un pour l'autre, ils estoient fortuitement vestus d'une mesme façon, et s'estoient rencontrez par hazard dans une même ville. De sorte que ce sont de continuelles erreurs que tout le cours de cette Piece⁶.

L'auteur, cherchant à l'évidence à dissiper toute ambiguïté chez le lecteur, fournit dans son « Argument nécessaire » des exemples concrets du type de quiproquos que l'on retrouve dans la pièce :

Tantost ce Crispin [valet du second Nicandre] rencontre le premier Nicandre et le prend pour son Maistre : tantost Hipolite rencontre le second Nicandre, et le prend pour celuy à qui elle a eu la foiblesse de se declarer : Tantost Ismene pretend parler à celuy qu'elle cherche, et ne parle qu'au frère de son Amant ; et Philipin [valet du premier Nicandre] à son tour s' imagine trouver son Maistre à un endroit, et ne rencontre que son semblable.

Boursault insiste une dernière fois auprès son public sur l'intrigue des *Nicandres* avant de clore l'« Argument Necessaire » : « Je supplie ceux qui liront la mienne [la comédie], de se souvenir, s'ils y veulent prendre du plaisir, qu'il y a le premier et le second Nicandre, et de ne les pas prendre l'un pour l'autre, à peine d'y trouver beaucoup de confusion⁷. » Il est surprenant de constater l'insistance de Boursault à commenter une structure bien connue du public français et inscrite dans une tradition dramatique qui est presque un sous-genre en soi, popularisée par la comédie pré-moliéresque⁸.

⁶ Edme Boursault, « Argument nécessaire », *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point. Comedie Royale representée sur le Theatre Royal de l'Hostel de Bourgongne [sic]*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665, p. [e iii, v^o].

⁷ Edme Boursault, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, p. [eiv, r^o et v^o].

⁸ Ainsi, Jean de Guardia rappelle que cette tradition dramatique qui génère une série de quiproquos plus topiques que génériques est notamment exploitée dans la comédie pré-moliéresque. (Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 37.)

La version en cinq actes ne contient pour sa part ni argument ni avertissement pour résumer le sujet au lecteur ou au spectateur. L'obstacle au mariage est précisé à la scène 3 de l'acte I, quand le Premier Nicandre tente de se justifier auprès d'Hipolite :

De mon aspre mal-heur pour apprendre la suite,
De ce frere si cher dont j'ignore le sort,
De qui j'ay le visage, et la voix, et le port ;
De ce frere en un mot, qui si fort me ressemble
[...]
Depuis plus de six ans je voyage, il voyage,
Mais en nous separant nous jurasme tous deux
De jamais à l'Hymen ne contraindre nos vœux
Que de l'un, ou de l'autre une bouche fidelle
De la mort ou la vie eut appris la nouvelle.
Voyez donc à mon sort quelle peine se joint,
Je le cherche, il me cherche, et ne nous trouvons point ;
Je ne puis deviner quel endroit le recelle⁹.

La différence entre les versions en trois et cinq actes réside non pas dans la structure de la pièce, qui est rigoureusement semblable, mais dans le nombre de répétitions de cette micro séquence dramatique dans laquelle les proches ne cessent de confondre les deux protagonistes¹⁰. À l'intérieur de cette structure itérative toutefois se dessinent deux intrigues matrimoniales parallèles, dédoublement causé par la gémellité. En effet, ces quiproquos qui font obstacle aux mariages entraînent aussi un certain nombre de conflits entre les couples, conflits qui ne pourront être résolus que par la révélation fortuite de l'identité de chacun. Si Henri Carrington Lancaster, dans *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, juge cette structure des *Nicandres* « monotone et peu convaincante¹¹ », Forestier, dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, y trouve un certain intérêt :

⁹ Edme Boursaut, *Les deux frères gêmeaux. Ou les menteurs qui ne mentent point. Comedie*, Paris, Gabriel Quinet, 1665, acte I, scène 3, p. 8 et 9.

¹⁰ Les deux versions présentent par ailleurs des différences sur le plan des personnages. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux personnages de comédie.

¹¹ « Avec une femme déguisée en homme, de nombreuses possibilités de rencontres, et les erreurs répétées des personnages quant à l'identité de chacun des Nicandre, la pièce est peu réaliste et sa structure mécanique la rend monotone et peu convaincante. [...] Pour compenser ce caractère artificiel, Boursault insère quelques dialogues rythmés et scènes farcesques, ainsi que des références aux mœurs de son époque. » (Nous traduisons) [« With a woman disguised as a man, a series of chance meeting, and constant mistakes as to which Nicandre converses with a given character, the play has little contact with reality and acquires a mechanical structure that makes it monotonous and unconvincing. [...] To compensate for such artificially Boursault offers a rapid dialogue, certain farcical scenes, in a few references to manners. »] (Henri Carrington

Boursault, reprenant les thèmes des *Ménechmes*, ne corse pas seulement son intrigue par les soufflets que reçoivent les valets qui se trompent de maître ; il lui ajoute surtout une jeune fille travestie qui part à la poursuite de l'un des Nicandre. Comme si le thème ne pouvait plus se soutenir en 1663 sans le pilier majeur de la comédie d'intrigue, le principe de l'action médiatisée¹².

Plusieurs critiques du XIX^e siècle inscrivent *Les Nicandres* dans la tradition des *Ménechmes* de Plaute, une affirmation que Lancaster tend à relativiser¹³. Si les *Ménechmes* de Rotrou (1630) est clairement une traduction et une transposition scénique de l'original, l'intrigue des *Nicandres*, outre le motif des jumeaux et la multiplication des quiproquos, offre peu de points communs avec la pièce de Plaute. Elle est transposée dans un Paris contemporain, à l'instar des *Deux Arlequins* de Le Noble (1691) et des *Ménechmes* de Regnard (1705) qui reprennent le même thème. *Les Nicandres*, qui ne déroge pas au modèle de la comédie classique¹⁴, se clôt sur une promesse de mariage entre les deux héros et leur dulcinée respective et, de manière prévisible, entre le valet du Premier Nicandre et la servante d'Hipolite, Jacinte¹⁵. Tout au long de la comédie en effet, les valets participent à l'action en défendant leur maître respectif et en devisant entre eux. Dans la version en cinq actes, une véritable intrigue secondaire se noue entre les serviteurs (Jacinte et Robin),

Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, 1966, partie III (1652-1672), vol. 2, p. 694.)

¹² Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 564.

¹³ « La ressemblance entre sa comédie [*Les Nicandres*] et les *Menæchmi* ou les *Ménechmes* est si légère qu'on ne peut les considérer comme source au sens strict du terme. Le seul emprunt qu'on y retrouve est le schème des jumeaux séparés avant même le début de la pièce, se cherchant l'un l'autre accompagnés tous deux par un serviteur. La situation entraîne naturellement dans les trois cas le motif comique des quiproquos d'identité. À cette exception toutefois, l'intrigue de Boursault diffère radicalement de celle des deux autres. » (Nous traduisons) [« The resemblance between his play [*Les Nicandres*] and either the *Menæchmi* or the *Ménechmes* is so slight that these cannot be considered sources in the usual sense of the word. All that he could have got from them is the fact that the twins, separated some time before the play begins, hunt for each other, each accompanied by a servant. It naturally follows that in all three plays the chief comic element consists of situations created by mistakes in identity. Otherwise, Boursault's plot is radically different from the other two. »] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, 1966, partie III (1652-1672), vol. 2, p. 693 et 694.)

¹⁴ Ce modèle est résumé par Marie-Claude Canova dans *La comédie* : « Car la pièce classique est ainsi construite en fonction d'un *crescendo* d'intérêt, qui culmine dans le sommet d'émotion ou *climax* du dénouement. [...] Or le dénouement qui doit être nécessaire, au sens de découlant logiquement de ce qui précède, rapide et complet, car il renseigne sur le sort de tous les personnages, ne coïncide pas toujours avec la fin de l'action. [...] Ce dénouement est bien entendu heureux [...], par opposition à celui de la tragédie. Il s'accompagne traditionnellement d'un ou de plusieurs mariages en série, et conclut l'intrigue type d'une aventure amoureuse traversée par la volonté d'un père ou les machinations d'un rival jaloux. » (Marie-Claude Canova, *La comédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 61.)

¹⁵ Edme Boursault, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, p. 60 et *Les deux frères jumeaux, ou les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, acte V, scène 12, p. 120.

à qui l'auteur réserve quelques scènes (scène 4 de l'acte IV et la scène 7 de l'acte V)¹⁶. Chez Boursault, cette fin heureuse qui unit maîtres et serviteurs¹⁷ héritée de la *comedia* espagnole¹⁸ se retrouve aussi dans le *Médecin volant* (Lise et Crispin)¹⁹ et de *La Comédie sans Titre* (Lisette et Merlin)²⁰.

Le mariage ne joue pas de fonction structurante au sein des autres comédies de Boursault. Dans *La Contre-Critique de l'École des Femmes* (1663), *Le Médecin volant* (1665), *La Satire des Satires* (1669), *La Comédie sans Titre* (1685), *Les Fables d'Esopé* (1690), *Phaëton* (1694), *Les Mots à la Mode* (1694) et *Esopé à la Cour* (1702), l'intrigue matrimoniale, lorsqu'elle est présente, est secondaire. *Le Portrait du Peintre, ou la Contre-Critique de l'École des Femmes*, en un acte, est construit sur le retournement de la *Critique de L'École des femmes* de Molière. C'est d'ailleurs le cas de nombreuses comédies à caractère polémique écrites entre 1660 et 1664²¹. *Le Portrait du Peintre* et *La Satire des Satires* ont été créés dans les contextes spécifiques des querelles théâtrale et littéraire de *L'école des femmes* de Molière et des *Satires* de Boileau. Ces comédies, qui revêtent avant tout une fonction critique, ne laissent aucune place à l'action : elles se limitent à une discussion animée dans un salon mondain. C'est précisément à ce type de comédies

¹⁶ Edme Boursault, *Les deux frères gêmeaux. Ou les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, acte IV, scène 4, p. 77 et 78 ; acte V, scène 7, p. 106 à 108. C'est aussi un dialogue entre les deux serviteurs qui clôt la dernière scène.

¹⁷ Les intrigues parallèles maîtres-domestiques ont été analysées par Jean Emelina dans son ouvrage *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*. (Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 412 à 415.)

¹⁸ Monica Pavesio, « Les nouvelles conceptions de l'amour galant », dans Gabriel Conesa et Véronique Sternberg-Greiner (dir.), dossier de revue : « Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, n^o 58, printemps 2006, p. 70.

¹⁹ La réplique finale de la pièce est laissée au valet Crispin, qui en quatre vers règle la question du mariage de son maître et du sien :

Sans affecter compliment, ny surprise,
 Vous le fait de Lucesse, et moy le fait de Lise,
 Confondant tout ensemble et nos biens et les leurs,
 Faisons des Medecins ou Volans ou Voleurs.

(Edme Boursault, *Le Médecin volant. Comédie*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665, scène 25, p. 45.)

²⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre. Revue et corrigée par son véritable auteur*, Paris, Jean Guignard, 1694, acte V, scène 3, p. 77.

²¹ Myriam Dufour-Maître, « Naissance et exténuation de la précieuse », dans Gabriel Conesa et Véronique Sternberg-Greiner (dir.), dossier de revue : « Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », ouvr. cité, p. 128.

auxquelles pense Véronique Sternberg-Greiner lorsqu'elle établit une corrélation entre ralentissement du rythme de l'intrigue et resserrement du lieu de la comédie :

Avec l'usage de l'unité de lieu particulier et l'enfermement de l'intrigue dans un salon bourgeois ou aristocratique, la relation de la comédie au mouvement change profondément. [...] Le plus souvent, lorsque le lieu se resserre, le rythme de l'intrigue tend à ralentir, à s'arrêter sur les personnages, sur un état, sur une situation. L'espace scénique devient lieu de discours, d'analyse, de débat²².

L'intrigue ne fait pas que ralentir dans *Le Portrait du Peintre* et *La Satire des Satires* : elle s'efface complètement pour exposer le débat qui oppose les défenseurs de Molière et Boileau (incarnés par des courtisans ridicules et des précieuses) à leurs détracteurs (couple modèle et leurs amis). Structurées davantage autour du propos que de l'action, ces comédies sont très contextuelles et ne peuvent être comprises en dehors du lien qu'elles entretiennent avec l'œuvre critiquée.

Quant à ce qui a trait au *Médecin volant*, le fil conducteur est relativement ténu. Le déguisement est le principal ressort de la farce, et c'est sur lui que se construit l'intrigue. Afin de favoriser les amours de son maître, Crispin se déguise en médecin. L'intrigue matrimoniale s'estompe à la scène 16 et se réoriente sur la résolution d'un faux conflit entre le médecin Crispin et son soi-disant frère, le valet, qui sont en fait un seul et même personnage. La comédie consiste en une superposition de scènes comiques, dans le but évident de divertir. Il en résulte une intrigue grossière et mal ficelée. Le lecteur ne sait rien des raisons qui ont amené le père (Fernand) à enfermer sa fille Lucesse dans une chambre, ni des motifs pour lesquels Fernand refuse à sa fille son prétendant. Le thème du mariage n'est donc qu'un prétexte au déguisement, seule constante dans cette comédie dont la visée anthropologique²³, morale ou critique demeure incertaine, malgré ce que pourrait laisser présager la prise de position de Boursault dans son épître dédicatoire à l'encontre de « ces Messieurs qui ne sont Medecins que par la Soûtane²⁴ ». Les amoureux prennent peu de part à l'intrigue et partagent seulement la dernière scène. Quant à la thématique de la médecine,

²² Véronique Sternberg-Greiner, « Espaces et comédie au XVII^e siècle », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 208.

²³ Nous reprenons ici le terme de Gabriel Conesa dans *La comédie de l'âge classique*. (Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p. 200 et 201.)

²⁴ Edme Boursault, « À Monsieur C***, Medecin de mon Païs », *Le Médecin volant. Comédie*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665, p. [a iv, r^o].

héritée à la fois de la tradition populaire et savante²⁵, elle n'occupe que la première partie de la comédie (les quinze premières scènes) et reste fort peu exploitée, si l'on excepte les lieux communs sur la méconnaissance des médecins et sur leur utilisation abusive du latin et de la soutane, qui servent davantage la visée comique que critique. À partir de la scène 16, la pièce marque une rupture dans l'intrigue : le valet Crispin ayant accompli son rôle d'adjuvant tente alors de se dépêtrer d'un déguisement désormais inutile sans se trahir aux yeux du père de Lucesse, Fernand. Crispin joue ainsi tour à tour le rôle du médecin et de son soi-disant frère, qui seraient brouillés et pour qui Fernand orchestre de bonne foi une réconciliation. L'absence de continuité dans l'intrigue rend difficile la reconnaissance d'une thématique prédominante dans la pièce. Le mariage et la médecine ne sauraient être qualifiés que de thématiques secondaires : ils n'ont d'ailleurs pas de réel impact sur la structure.

La comédie fin de règne a été abondamment critiquée pour sa faiblesse narrative : c'est notamment le cas lorsqu'elle prend la forme d'une succession de tableaux²⁶, une structure que l'on ne retrouve que très rarement avant 1680. C'est celle que privilégie Boursault dans trois des cinq comédies qu'il écrit à cette époque : *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour*. Ces œuvres, tout comme *Phaëton* et *Les Mots à la Mode*, prennent leurs distances par rapport au modèle classique. La thématique matrimoniale, bien que présente, n'y joue pas de fonction structurante, et le mariage apparaît avant tout comme un prétexte au service du respect des conventions plutôt qu'au service de l'intrigue : il ouvre et clôt les pièces, sans détourner l'attention du spectateur de son objet réel, la critique sociale. Dans *La Comédie sans Titre*, l'admiration inconditionnelle du père de Cécile pour l'auteur du *Mercur Galant* constitue le seul obstacle au mariage des jeunes premiers et entraîne Oronte à feindre d'être l'auteur du journal. Alors qu'une pièce de structure classique aurait sans doute insisté sur l'entêtement paternel et construit son intrigue autour des stratégies mises en œuvre par le couple pour contourner l'obstacle, Boursault choisit plutôt d'exposer dès la première scène l'imposture

²⁵ On la retrouve dans la farce et la *commedia dell'arte*, mais aussi chez des écrivains tels qu'Érasme, Rabelais, Montaigne ou La Mothe le Vayer. (Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 136.)

²⁶ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 284.

qu'Oronte et Cécile ont imaginée pour obtenir le consentement de Mr de Boisluisant. Un billet que la jeune fille envoie à son amant résume l'obstacle : « J'arrivay hier au soir à Paris avec mon Pere, qui est plus entesté que jamais de l'Auteur du Mercure Galant. Il ne trouve point de merite egal au sien. Si vous avez fait ce que je vous ay mandé par ma derniere Lettre, nos affaires sont dans le meilleur état du monde²⁷. » Oronte, à cette lecture, évoque aussitôt la solution envisagée :

Jusqu'icy pour mes feux tout est de bon augure :
 Je suis Cousin germain de l'Auteur du Mercure ;
 Et pour contribuer au succez de mes feux
 Il en use sans doute en parent genereux.
 Quel zele plus ardent peut-on faire paroître ?
 De son Logis entier il me laisse le maistre :
 Déjà depuis trois jours, sans avoir son Talent,
 Je passe pour l'Auteur du Mercure Galant ;
 Et selon l'apparence il me sera facile
 De plaire sous ce nom au Pere de Cecile²⁸.

L'obstacle au mariage et la stratégie adoptée par les jeunes gens sont donc exposés d'entrée de jeu. L'imposture d'Oronte situe l'intrigue sur deux plans : elle lui permet d'une part de prétendre à la main de Cécile et d'autre part, d'ouvrir une fenêtre sur les enjeux du journalisme à travers la visite ininterrompue de « Fous d'espece differente²⁹ ». L'« entestement » de Mr de Boisluisant pour l'auteur du *Mercur*, seul bémol aux amours de Cécile et Oronte, est neutralisé d'emblée par la mystification : l'intrigue matrimoniale, ne faisant face à aucun réel obstacle, devient une fausse intrigue. Du coup, le spectateur se rabat sur ce qui constitue l'objet véritable de la pièce : le journalisme. En effet, *La Comédie sans Titre* qui, rappelons-le, devait s'intituler au départ *Le Mercur galant*, est avant tout une comédie d'actualité. À travers sa galerie de personnages, elle présente les enjeux liés à la pratique journalistique, une forme littéraire en émergence. Selon Elizabeth C. Goldsmith dans « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, ce sont surtout les enjeux sociaux liés à une nouvelle forme de publicité qui sont exposés. Sans être fausse, cette lecture évacue néanmoins toutes les considérations sur la crédibilité des sources et sur l'éthique journalistique mises en scène³⁰. La pièce de Boursault est

²⁷ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 6.

²⁸ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 6.

²⁹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 7.

³⁰ Elizabeth C. Goldsmith, « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 145 à 148.

construite sur une succession de tableaux obéissant à un même canevas : le rédacteur du *Mercur*e reçoit les doléances et les requêtes d'importuns souhaitant obtenir par le biais du journal des faveurs personnelles. Il en résulte que l'intrigue matrimoniale s'efface au profit de la seconde. Ainsi, à la scène 5 de l'acte IV, Oronte annonce qu'il doit se rendre auprès de Cécile et demande à son valet Merlin de le remplacer dans ses fonctions... or, plutôt que d'assister à la rencontre entre les deux amoureux, le spectateur demeure avec le valet qui reçoit le soldat La Rissole³¹. Le retour d'Oronte au début de l'acte V se fait sans heurt (« Je viens te relayer ; Cécile me l'ordonne³². »), et rien ne filtre quant à l'objet de la rencontre entre les jeunes premiers. C'est dire à quel point l'intrigue matrimoniale devient secondaire dans cette comédie de mœurs.

L'imposture d'Oronte, qui suscite l'adhésion paternelle au projet matrimonial, se pose aussi comme un faux obstacle. Ce n'est plus la réticence de M. de Boisluisant qui empêche de conclure le mariage, mais bien le défilé de visiteurs qui ralentit le processus et tient Oronte éloigné de Cécile. Il le déplore lui-même à plusieurs reprises : « Mais j'apperçoy quelqu'un qui nous vient interrompre³³ » ; « Juste Ciel ! Que ces foux qui fatiguent mes yeux/ Volent à mon Amour de momens precieux³⁴ ! » ; « Mais pendant qu'en ce lieu je me trouve tranquille/ Mon cœur impatient de rejoindre Cecile.../ Ciel ! On vient mettre un obstacle à mon empressement³⁵ ». Le mariage (des maîtres comme des serviteurs), dénouement logique de la comédie, est entendu dès le début de l'acte V (scène 3)... et la pièce se poursuit avec son défilé d'importuns.

La dynamique de la comédie qui repose sur l'apparition et la disparition d'un personnage secondaire différent à chaque scène (ou presque) explique sans doute la quasi-absence d'intrigue de la pièce. Ces va et vient imposèrent vraisemblablement aux acteurs un rythme d'exécution rapide (voire saccadé) lors des représentations, qui explique certainement la rapidité du dénouement de la comédie. La scène dernière, dans laquelle les

³¹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 6.

³² Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 1, p. 75.

³³ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 5, p. 54.

³⁴ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 6, p. 58.

³⁵ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 62.

partis réitèrent leur consentement pour le mariage, constitue en fait ce que Sternberg-Greiner qualifie de paradoxal renoncement au dénouement :

Pas d'événement extérieur venant annuler les obstacles, ni de dissolution de ces obstacles au prix d'une évolution psychologique. Cette fois, le bonheur des jeunes premiers et le retour à l'équilibre résultent d'un contournement de la difficulté centrale. Molière adopte ce type de dénouement à la fin de sa carrière – ce qui a été interprété comme l'expression de son désenchantement – dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) et *Le malade imaginaire* (1673). Ni M. Jourdain ni Argan n'évoluent vers une vision du monde raisonnable, et ce n'est pas un événement extérieur qui permet à Lucile ou Angélique d'obtenir leur bien-aimé, mais une mascarade qui permet d'éviter le conflit. En faisant croire aux héros comiques qu'ils sont « Mamamouchi » ou médecin, les personnages raisonnables font comme si le réel s'adaptait à la folie des héros ridicules³⁶.

Le père aveuglé par le prestige du rédacteur du *Mercurie galant* n'est pas détrompé et le futur gendre maintiendra son imposture jusqu'à la fin. Faut-il y lire, comme le croit Sternberg-Greiner, les premières manifestations chez Boursault d'un désenchantement à l'égard du mariage ? Cette issue témoigne assurément d'une mutation dans les mœurs théâtrales et littéraires : plus qu'une intrigue matrimoniale, c'est une peinture sociale qui constitue la visée réelle de la pièce. Et cette peinture, constate justement Elisabeth A. Marlow dans « *Le Mercurie galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière », « prend la forme d'une attaque virulente de la société où se mêlent l'amertume et le désillusionnement de la fin du dix-septième siècle dont on trouve les échos dans bon nombre d'œuvres littéraires du temps³⁷ ».

Phaëton, présentée comme une comédie en cinq actes, obéit pour sa part à une structure plus conventionnelle. La pièce est développée autour d'une intrigue suivie qui s'apparente à celle de la tragédie. Le sujet mythologique, la haine qui oppose Epaphus et Phaëton, la mise en scène du triangle amoureux où l'ambition est privilégiée au détriment de l'amour (dans le cas de Phaëton du moins), ainsi que la mort du héros éponyme rapprochent la pièce du registre tragique. Dans cette pièce, l'amour ne sert qu'à alimenter la rivalité qui oppose les fils de Jupiter et d'Apollon.

³⁶ Véronique Sternberg-Greiner, *La poétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 69.

³⁷ Elisabeth A. Marlow, « *Le Mercurie galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 9, n° 16, 1982, p. 222.

Quelques années plus tard, Boursault revient avec une comédie plus légère, en un acte, *Les Mots à la Mode*. La première scène montre M. Josse qui, mettant la main sur une liste d'achats, croit découvrir la preuve de l'infidélité de Mme Josse. Les termes équivoques qui s'y trouvent sont à l'origine de ce malentendu, et servent de point de départ à la comédie. Ce qui pourrait faire figure d'intrigue est pourtant mis de côté pour laisser place à une peinture de mœurs qui cible les prétentions de la nouvelle noblesse et l'affectation de leurs manières et de leur langage. L'infidélité supposée de Mme Josse devient ainsi presque accessoire. Entre la situation initiale et finale, le spectateur (ou lecteur) est invité dans l'espace clos du salon pour rire des manières outrées de Madame Josse, de ses filles et de leurs galants, qui d'une certaine façon assurent l'unité de la pièce. Ce paradigme, défini par Véronique Sternberg-Greiner dans « Espaces et comédie au XVII^e siècle », est celui du « discours normatif appuyé sur une délimitation des espaces [induisant] l'idée d'une bienséance des lieux³⁸ ». Comme l'infidélité, le mariage auquel aspirent les deux filles Josse semble ne remplir qu'une fonction secondaire permettant surtout d'introduire deux prétendants appartenant à cette nouvelle noblesse, Monsieur de l'Orme et Monsieur du Rus, fils d'un parfumeur. Dans cette comédie des apparences, le mariage est traité d'une façon pour le moins expéditive à la fin de la pièce :

Mons. Josse [...] à ses filles

Je ne suis pas ingrat à qui me fait plaisir :
Choisissez des Epoux selon vôtre désir.

Mad. Brice

Allons nous ébaudir, et dîner tous ensemble³⁹.

Pour ce qui est des *Fables d'Esopé* (1690), comédie en cinq actes mettant en scène le fabuliste de l'Antiquité, elle se rapproche sur les plans structurel et thématique d'*Esopé à la Cour* (1702). Dans les deux cas, l'intrigue se situe autour de 550 av. J.-C., en Lydie (respectivement à Cyzique et à Sardis), un cadre plus propre à la tragédie qu'à la comédie⁴⁰. Au moment où Boursault crée *Les Fables d'Esopé*, il s'agit donc d'un choix dramaturgique

³⁸ Véronique Sternberg-Greiner, « Espaces et comédie au XVII^e siècle », art. cité, p. 211.

³⁹ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode. Petite comédie augmentée de quantité de vers qui n'ont pas été dits sur le théâtre*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. 42.

⁴⁰ La tragédie *Alcibiade* de Campistron (1685) se déroule à Sardis, tout comme la tragédie d'*Alcionée* de Pier du Ryer (1640). Nous ne connaissons aucune comédie qui se déroule à Sardis ou à Cyzique.

original⁴¹. Comme pour *La Comédie sans Titre* ou *Les Mots à la Mode*, le mariage n'occupe pas dans cette comédie une fonction structurante. C'est aussi le point de vue de Spielmann, qui commente l'intrigue des *Fables d'Ésope* dans *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos* :

Bien que l'intrigue matrimoniale y occupe 16 scènes sur 29, elle ne représente guère qu'un tiers de la pièce et ne comporte pratiquement pas de nœud, puisque l'entêtement apparent d'Ésope à poursuivre Euphrosine de ses ardeurs, si manifestement contraire à la nature du personnage, est presque immédiatement transparent pour le spectateur : un tel sage abuserait-il de son autorité pour épouser cette fille beaucoup plus jeune que lui, et courtisée par un prétendant idéal ? Cette histoire jouit d'une importance tout à fait secondaire par rapport aux scènes où divers personnages viennent consulter le philosophe, qui analyse la situation à la lumière d'une fable, dont la moralité constitue une réponse au problème posé ; lorsqu'il explique au plaignant que leur requête est infondée et qu'il ne fera rien pour les aider, ceux-ci s'en reparent, édifiés ou, le plus souvent, furieux de cette fin de non-recevoir. Le schème est ainsi repris neuf fois : exposition du problème à Ésope, narration de la fable et glose qui permet d'en expliciter la pertinence, puis mécontentement du visiteur, à qui le philosophe suggère inévitablement qu'il est seul responsable de ses déboires. La cheville de la pièce, c'est bien sûr l'habileté d'Ésope à trouver, dans un répertoire apparemment inépuisable, la fable qui fournit une métaphore exacte à la situation qu'on lui soumet ; l'humour (peut-être involontaire) provient du contraste entre la sagacité du diagnostic et le refus final du philosophe d'aider qui que ce soit. Par ailleurs, l'intrigue des amours d'Ésope censément contrariées reçoit sa prévisible conclusion sans avoir provoqué le moindre intérêt, et sans que cela ne dérangeât le public, qui réserva à la comédie un accueil des plus favorables⁴².

La dernière comédie de Boursault est sans doute celle avec laquelle l'auteur prend le plus de libertés, tant sur les plans structurel que thématique. Identifiée en page de titre comme une comédie héroïque – elle met en scène le roi Crésus⁴³ – la pièce multiplie les intrigues, dont plusieurs demeurent inachevées. C'est le cas de la rencontre d'Ésope avec Laïs ou Rodope : Ésope fait la leçon à Laïs sur la nécessité de se marier, laquelle s'en remet au fabuliste pour lui trouver un époux. Ce dernier, pour mettre à l'épreuve sa sincérité, feint d'être l'homme qu'il lui faut. Il ne revient jamais avec un vrai prétendant⁴⁴. De même à l'acte II, Ésope doute de la vertu de sa fiancée Rodope, qui nie l'avoir trompé. Esopé cite

⁴¹ Quelques années plus tard, Regnard, avec *Démocrète* (1700) et Fontenelle, avec *Macate* (1722), feront un choix fictionnel similaire.

⁴² Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 272 et 273.

⁴³ Corneille définit ainsi le concept de comédie héroïque : « Nous pouvons faire une comédie entre des personnages illustres, quand nous en proposons quelque aventure qui ne s'élève pas au-dessus de sa portée. » (Pierre Corneille, *Discours du poème dramatique* [1660], cité dans Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 12.)

⁴⁴ Edme Boursault, *Esopé à la Cour. Comédie héroïque par feu M. Boursault*, Paris, Veuve de Gasse, 1702, acte I, scène 1 et acte IV, scène 2.

alors une fable dans laquelle Rodope ne se reconnaît pas et le fabuliste lui accorde le bénéfice du doute : il n'en sera plus question par la suite⁴⁵. Parmi les intrigues plus élaborées, on retrouve celle du mariage entre Arsinoé et le roi Crésus. La jeune femme, courtisée par trois prétendants, n'en choisit pas moins Crésus lequel, confronté à l'éternel dilemme entre l'amour et le devoir, tranche finalement en faveur du premier. Une autre intrigue porte sur le complot que fomentent Tirrène et Trasibule dans le but de discréditer Ésope aux yeux du roi : leurs manigances tournent court quand ils constatent que le trésor qu'Ésope dissimule n'est que son ancienne tenue d'esclave. Cette intrigue, selon Terence Allott, s'inspire de la fable persane « Le Berger et le roi »⁴⁶, mise en vers par La Fontaine dans le livre X (1679). La dernière intrigue enfin concerne le sort d'Iphis, courtisan disgracié pour lequel Ésope tente d'obtenir le pardon royal. Ces différentes intrigues qui se croisent et dont certaines ne connaissent aucun aboutissement démontrent le peu d'importance qu'elles revêtent en réalité sur le plan structurel. S'agit-il d'une simple maladresse d'auteur ? Cela est peu probable, si l'on considère que Boursault écrit alors depuis plus de quarante ans et qu'il connaît bien les règles de composition de la comédie (classique). Nous croyons plutôt que cette liberté que l'écrivain prend de passer d'une intrigue à l'autre s'explique par le goût nouveau du public, la présence d'un fil conducteur n'étant plus un critère esthétique pour ce dernier. C'est d'ailleurs le constat qui ressort de l'avis au lecteur des *Dames vangées ou la dupe de soy-mesme* (1695) :

Depuis quelques années les murmures du Parterre et mesme ses éclats un peu trop vifs pour condamner ce qui luy déplaisoit dans une Piece, et qui sembloit approcher du serieux, avoient fait croire qu'il ne vouloit rien souffrir au Theatre dont les plaisanteries ne fussent outrées ; et que toutes les Scenes devoient estre courtes pour luy plaire, et les Acteurs toujours en action pour arrester les mouvemens de ce mesme Parterre, qu'on pretendoit vouloir toujours rire, et ne pouvoir se donner la patience d'entendre l'exposition d'un sujet⁴⁷.

Cet extrait explique aussi la préférence de certains auteurs fin de règne pour les structures dites « à tiroirs », dont les scènes courtes imposent un rythme soutenu à la pièce et permettent d'introduire des personnages secondaires aux traits caricaturés.

⁴⁵ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 1.

⁴⁶ Jean de La Fontaine, *Fables*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 197.

⁴⁷ Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, « Au Lecteur », *Les dames vangées ou la dupe de soy-mesme*, Paris, Michel Brunet, 1695, n. p.

Les Fables d'Ésope et *Ésope à la Cour* sont elles aussi construites à partir d'une succession de tableaux. Les personnages viennent tour à tour chercher conseil auprès d'Ésope, qui leur répond par une fable adaptée à leur situation. Ainsi, il semble que dans ces comédies, l'insertion de fables conditionne en partie la structure. Chaque fable constitue en effet un micro récit monologique qui dicte une pause dans l'action. *A priori* donc, le genre s'intègre difficilement à une dynamique du spectacle, qui accorde une grande importance aux stimuli visuels (mouvement, gestuelle, décor) et aux rebondissements de l'intrigue. L'une des difficultés de ce type de composition hybride réside dans sa double visée divertissante et moralisante. Sur le plan structurel, le défi est de taille. C'est ce qui fait dire à Perry Gethner dans « Didactic strategies in French classical comedy » à propos de ces pièces à fables :

[Elles] doivent conserver un équilibre entre divertissement et instruction, et éviter d'être trop moralisatrices. [...] Les stratégies didactiques qu'elles adoptent tendent à réserver la dimension morale à quelques personnages ou scènes spécifiques, laissant par ailleurs une large place aux personnages et situations comiques. Cependant, la technique la plus simple pour introduire l'instruction morale dans une pièce de théâtre reste celle qui consiste à attribuer à l'un des personnages le rôle du sage qui dispense des conseils. Le problème dans ce choix dramaturgique réside dans le fait que ceux qui reçoivent les enseignements sont souvent des fous. Les sages eux-mêmes sont rarement complètement sérieux, ce qui explique que les scènes où ils apparaissent soient ou fort peu amusantes, ou légères, auquel cas leurs avis sont discrédités à la fois auprès des personnages et du public⁴⁸.

Si la pièce veut être divertissante, les fables doivent y être savamment réparties, un exercice que Boursault, le premier, accomplit avec brio. Dans la première comédie notamment, les actes débent par un retour à l'intrigue et se terminent par une fable du sage Ésope⁴⁹. Pour Jean-Claude Brunon, qui s'est intéressé à la comédie de 1690, c'est plutôt ce personnage

⁴⁸ Perry Gethner, « Didactic strategies in French classical comedy », Anne Birberick (dir.), *The Art of Instruction. Essay on Pedagogy and Literature in Seventeenth Century France*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2008, p. 152 et 153. (Nous traduisons). « [They] would need to keep a different balance between entertainment and instruction and to avoid overt preaching. They would also feel compelled to observe the three unities and the other main conventions of French classical dramaturgy. As a result, the didactic strategies they tended to adopt restricted the moralistic dimension to specific characters or scenes, while leaving ample room for comic characters and situations. Perhaps the most obvious technique for introducing moral instruction into a play is to make one of the characters a wise teacher who dispense good advice. The problem for the comic playwright's perspective is that, even though the recipients of sage advice tend to be foolish, the sages, themselves are either totally serious, in which case the scenes in which they appear tend not to be funny, or else they are silly, in which case their advice is discredited, both with the other characters and the audience. »

⁴⁹ Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Ésope* de Boursault et *L'Ésope* de Le Noble », dans Michel Bideaux et al. (dir.), *Fables et fabulistes. Variations autour de La Fontaine*, Montpellier, Éditions interuniversitaires, 1992, p. 156.

central qui assure l'unité de la pièce : « Le personnage d'Ésope est [...] le principal facteur d'unité entre les deux modes d'expression, drame et fable⁵⁰. » Brunon n'a pas tort : présent dans la plupart des scènes, Ésope joue effectivement un rôle crucial dans la comédie à tiroirs en conciliant les deux genres. Boursault lui-même, dans la préface de la comédie, dira des scènes qu'elles « ne tiennent au Sujet que par la relation que les Personnages ont avec Ésope⁵¹ ». Il n'en demeure pas moins que la structure générale est aussi déterminée par la répartition des fables dans le texte, de manière à ce qu'il y ait une alternance entre l'action et le récit monologique. Guy Spielmann, à propos de ces comédies, estime quant à lui que « l'attente [du spectateur] porte sur une variation à l'intérieur d'un cadre récurrent [...] [et que] le plaisir ne vient pas de la conclusion satisfaisante de l'intrigue, mais de l'anticipation d'une surprise, voire même, dans le cas d'*Ésope*, d'une participation ludique, car le spectateur se piquera sans doute de deviner à l'avance la fable la mieux appropriée à chaque situation⁵² ». La fable étant « une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action⁵³ », il s'agit pour l'auteur d'en écrire une qui soit adaptée à chacune des situations présentées ou au contraire, de broder un sujet et des personnages autour d'une fable choisie au préalable. L'exercice n'est pas nécessairement facile, comme l'explique Boursault dans une lettre à Fieubet : « Croyez-vous qu'il soit aisé d'écrire à un homme aussi délicat que vous, quatre Lettres [...] et que dans chacune il y ait une Fable qui quadre à la matière dont je vous entretiendray. C'est en verité me donner deux fois plus de besogne que je n'en puis faire⁵⁴. » Plus rarement, il arrive aussi qu'une scène de Boursault soit créée à partir de la réécriture dramatique d'une fable. C'est le cas de la dernière scène de l'acte III des *Fables d'Esopé*, qui présente deux enfants, l'un très beau et l'autre très laide, se disputant au sujet d'un miroir. Le sujet est tiré d'une fable de Phèdre, « Le frère et la sœur » : « C'est une Fable que j'ay mise en Action », écrit Boursault dans la « Preface necessaire » des *Fables*

⁵⁰ Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Ésope* de Boursault et *L'Ésope* de Le Noble », art. cité, p. 156 et 157.

⁵¹ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, édition critique préparée par Terence Allott, Exeter, University of Exeter, coll. « Textes littéraires », 1988, p. 6.

⁵² Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 278 et 279.

⁵³ La Motte, *Œuvres complètes* [1754], cité dans Jean-Noël Pascal, « La Poétique de la fable au XVIII^e siècle », *La fable au siècle des Lumières* (dir.), Saint-Étienne, Presses de l'Université Saint-Étienne, coll. « Lire le 18^e siècle », 1991, p. 176.

⁵⁴ Edme Boursault, « A Monsieur de Fieubet, Conseiller d'Etat ordinaire, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 77.

d'*Esope*⁵⁵. C'est dire à quel point les fables jouent une fonction déterminante dans la structure des *Fables d'Esope* et d'*Esope à la Cour*.

Au terme de cette analyse des structures, nous avons vu que le rôle structurant de la thématique matrimoniale ne s'applique que rarement aux comédies de Boursault. Exception faite de ses premières productions, ce cadre devient rapidement inopérant lorsqu'il est confronté à une farce à l'italienne (*Le Médecin volant*) ou aux pièces satiriques (*Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de l'Escole des Femmes*, *La Satire des Satires*). Dans ces pièces en un acte, exemptes d'intrigue ou de fil conducteur, le mariage est relégué au second plan. Les comédies écrites après 1680, presque toutes en cinq actes pourtant (sauf *Les Mots à la Mode*), ne sauraient non plus être appréhendées à l'intérieur du canevas classique. Déjà avec *La Comédie sans Titre*, un glissement s'est opéré et si une thématique investit une fonction structurante, c'est celle du journalisme, et non celle du mariage. Quant aux pièces sur Ésope, leur structure est déterminée par l'hybridité générique qui les caractérise. On pourrait certes expliquer l'inefficacité du cadre classique par la forme « à tiroirs » qu'empruntent les trois comédies : la justification serait légitime. Or, il nous semble que le véritable enjeu n'est pas tant de prouver l'inadéquation d'un cadre que de comprendre les nouvelles structures qui se mettent en place et qui sont privilégiées chez Boursault après 1680. Le choix d'une structure à tiroirs impose une nouvelle dynamique du spectacle. Il permet d'aborder un large éventail de thèmes et d'introduire plusieurs personnages secondaires stéréotypés, dont les entrées et les sorties dictent le rythme de la représentation. L'intrigue suivie devient ainsi un critère esthétique facultatif. S'apparentant à celle des *Fâcheux* de Molière⁵⁶ et consistant « à agencer, à l'intérieur d'une thématique

⁵⁵ Edme Boursault, « Preface nécessaire », *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, p. 6. Il s'agit de la fable 8 du livre III.

⁵⁶ La critique a longtemps lu *La Comédie sans Titre* de Boursault comme une imitation des *Fâcheux* de Molière. C'est le cas de Jules Lemaître (*La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, Paris, H. Welter, 1903, vol. 2, p. 71 à 77), de Georges Mongrédien (*La vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Tallandier, 1974, p. 304 et 305), d'Eugène Lintilhac (*La comédie, Dix-septième siècle. Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, s.d., vol. III, p. 376 à 383), de Hans Niederehe, (« Boursault, *Le Mercure galant*, Das Französische Theatre vom Barock bis zu Gegenwart », Düsseldorf, A. Bagel Verlag, 1968, p. 333 à 351) et d'Antoine Adam (*Histoire de la littérature française au Dix-septième siècle*, Paris, Éditions Mondiales, 1962, t. V, p. 282 à 287). Élisabeth A. Marlow, qui s'est intéressée à cette question dans un article publié en 1980, a pour sa part conclu qu'il n'existe en réalité que peu de rapprochement à faire entre les deux pièces, sinon sur le plan générique. (Élisabeth A. Marlow, « *Le Mercure galant* de Boursault et *Les Fâcheux* de Molière », *Selecta : Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 1980, vol. 1, p. 32 à 36.)

pouvant être assez large, une série de tableaux qui, joués isolément, pourraient se suffire à eux-mêmes⁵⁷ », ces pièces « à tiroirs » restent toutefois en marge du théâtre conventionnel. Entre 1673 et 1700, on en retrouve quelques-unes à la Comédie-Française, principalement chez Boursault, Saint-Glas (*Les bouts-rimez*, 1682), Dancourt (*Les nouvellistes de Lille*), Thomas Corneille et Donneau de Visé (*La devineresse*, 1679), et au théâtre italien, avec entre autres Fatouville (*Colombine avocat pour et contre*, 1685) et Le Noble (*Esope*, 1691).

À plusieurs égards, Boursault n'hésite pas à sortir des sentiers battus, à mettre à l'épreuve d'autres façons d'écrire la comédie. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les choix esthétiques qui prévalent dans *Phaëton*. Sur le plan générique, la pièce semble hésiter entre comédie et tragédie, une hybridité que l'on retrouve aussi dans les tragédies de Boursault. Alors que l'auteur opte pour un cadre antique ou mythologique dans ses dernières grandes comédies, il emprunte le chemin inverse avec *La princesse de Clèves*⁵⁸ et *Marie Stuard*, situant l'action dans une période historique plus rapprochée, respectant en cela le canevas comique. Faut-il y voir une stratégie de l'auteur pour combler le fossé entre comédie et tragédie ? Cette hypothèse est cohérente avec le désir de reconnaissance qu'a Boursault et sa conception d'un théâtre littéraire (il est le seul dramaturge de la fin du XVII^e siècle à écrire encore toutes ses pièces en vers⁵⁹). Quoi qu'il en soit, les tentatives de Boursault pour rapprocher les genres comique et tragique n'obtiennent pas le succès qu'il escompte. En revanche, la structure à tiroirs qu'il adopte dans ses dernières comédies a l'heur de plaire au public⁶⁰, notamment parce qu'elle permet de toucher à une grande variété de thématiques. C'est ce dont il en sera question maintenant.

⁵⁷ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 257.

⁵⁸ Elle fut représentée sur les planches du théâtre Guénégaud en 1678. Boursault raconte l'échec de cette pièce dans une lettre intitulée « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre ». (Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 305 à 307.)

⁵⁹ Regnard écrira néanmoins quelques-unes de ses comédies en vers, dont *Le bourgeois de falaise* ou *Le bal* (1696), *Démocrète amoureux* (1700), *Les souhaits* (1700) et *Les Ménechmes* (1706).

⁶⁰ Nous reviendrons sur cette question au chapitre VII.

LA THEMATIQUE DES COMEDIES

Ne me parlez point de ces Sujets d'invention ; j'appelle ces Monstres modernes, des avortons d'une imagination bornée, et j'abandonne ces projets infructueux et ces fades resveries à ces Genies rampans, que l'ignorance rend incapables des larcins que font les Doctes chez les Grecs et les Latins, et qui ne savent pas mettre les Plaisanteries de l'Antiquité en œuvre.

Montfleury, « Prologue » du *Comedien Poëte* (1674)⁶¹

Le mariage

Considéré comme une caractéristique générique des comédies d'Ancien Régime, le mariage demeure, pour la comédie classique et fin de règne, le thème incontournable. À l'époque fin de règne toutefois, on assiste à une transformation des isotopies autour du mariage⁶². Spielmann, qui consacre la dernière partie de son ouvrage à cet aspect, résume ainsi :

On ne peut pas dire que les jeunes gens ne « croient » plus au mariage, car s'ils recherchent une union arrangée pour des motifs basement matériels, c'est qu'ils acceptent la fonction sociale, mais veulent tirer parti des iniquités du système. En tout cas, l'opposition traditionnelle du mariage d'amour/ mariage d'intérêts a cessé d'être l'articulation principale du discours et de l'intrigue⁶³.

L'émergence de nouveaux discours sur l'institution matrimoniale et l'importance que la thématique revêt dans l'esthétique fin de règne imposent un examen attentif de ses manifestations au sein des comédies de Boursault.

D'emblée, il apparaît que, dans les pièces de Boursault, les jeunes premiers forment tous des couples traditionnels, amoureux sincères et désintéressés : c'est le cas d'Oronte et Cécile (*La Comédie sans Titre*), d'Agenor et Euphrosine (*Les Fables d'Esopé*), de Cresus et Arsinoé (*Esopé à la Cour*). Même Epaphus et Climene (*Phaëton*) respectent la vision classique du couple. Le discours sur le mariage reste aussi sans surprise. Seul l'amour

⁶¹ Montfleury, « Prologue », *Le Comedien Poëte. Comedie en cinq actes*, Paris, Pierre Prome 1674, avec permission, p. [a, ii, r^o].

⁶² Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 504. Spielmann y voit d'ailleurs « les signes incontestables d'une critique radicale de l'ordre social ».

⁶³ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 461.

d'Epaphus pour Climene s'apparente à un sentiment passionnel, plus proche de l'amour tragique, si bien que le fils de Jupiter n'hésite pas à affirmer à Momus :

L'un pour l'autre, Momus, le Destin nous fit naître,
Vivre et mourir ensemble est nôtre unique but⁶⁴.

Cette vision conventionnelle du couple n'empêche nullement Ésope de réitérer dans la comédie de 1690 un certain nombre de lieux communs, notamment sur l'issue souvent malheureuse du mariage (« Ecoutez, l'Hymen dure long-tems/ Quand il fait un heureux, il fait vingt mécontents⁶⁵ ») ou sur les couples mal assortis, dont la critique passe par la fable « L'Homme et les deux femmes »⁶⁶. On demeure toutefois très loin de la remise en question de l'institution que l'on retrouve chez des auteurs tels que Rosimond (*L'avocat savetier*⁶⁷ [1670], *Le volontaire* [1676]), Baron (*Le rendez-vous des Tuileries* [1685]⁶⁸, *L'homme à bonne fortune* [1686], *La coquette, et la fausse prude* [1686]⁶⁹), Dancourt (*Renaud et Armide* [1686]⁷⁰, *Le chevalier à la mode* [1687]⁷¹), et chez les Italiens (dont Regnard, *Le divorce* [1688])⁷². Dans les faits, aucune comédie de Boursault ne remet en cause l'utilité sociale du mariage : « [Le mariage] est pour un Etat un bien [...] nécessaire⁷³ », affirme Laïs à Arsinoé dans *Esope à la Cour*, une *doxa* à laquelle Boursault adhère sans doute, comme nombre de ses contemporains. Nécessaire certes, mais encore faut-il suivre les élans de son cœur. Plus loin, au roi Crésus qui demande conseil à Ésope, le philosophe répond ainsi par la fable « Le Coq et la Poulette », et l'incite à épouser Arsinoé qu'il aime plutôt que de consentir à une union politique :

Esope
[...]
Pourquoi chercher ailleurs ce que l'on a chez soi ?
Les différentes mœurs, le différent langage
Ne sont pas des liens par où le cœur s'engage⁷⁴.

⁶⁴ Edme Boursault, *Phaëton. Comédie en vers libres*, Paris, Jean Guignard, 1694, acte I, scène 3, p. 8.

⁶⁵ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 57.

⁶⁶ Edme Boursault, « L'homme et les deux femmes », *Les Fables d'Esopé*, ouvr. cité, 1988, acte V, scène 5, p. 113.

⁶⁷ Rosimond, *L'avocat savetier. Comédie*, La Haye, Adrian Moetjens, 1683. Cette pièce fut rééditée par Pierre Ribou en 1714 sous le nom de Boursault.

⁶⁸ Baron, *Le rendez-vous des Tuileries, ou le coquet trompé*, Paris, Guillain, 1686. La pièce est représentée pour la première fois le 3 mars 1685.

⁶⁹ Baron, *La coquette, et la fausse prude*, Paris, Thomas Guillain, 1687.

⁷⁰ Dancourt, *Renaud et Armide*, Paris, Thomas Guillain, 1697. La pièce est représentée en 1686.

⁷¹ Dancourt et Sainctyon, *Le chevalier à la mode*, Paris, Guérout, 1687.

⁷² Cette liste n'est pas exhaustive.

⁷³ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 11.

⁷⁴ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 2, p. 29.

Cette posture idéologique est relativement conforme à la conception classique du mariage de comédie. Pourtant, un tel discours surprend, puisqu'il s'adresse à un personnage royal. En effet, l'Ancien Régime conçoit habituellement le mariage comme une nécessité d'État, mais c'est d'autant plus vrai dans le cas des familles princières, dont les unions doivent sceller une alliance politique dans le but d'accroître la puissance et la prospérité de la nation. Les conseils de Tirrène à Crésus vont d'ailleurs en ce sens :

Les raisons d'Etat qui par d'austeres loix
Sont toujours les raisons les plus fortes des Rois,
M'obligent à vous dire avec un cœur sincere
Qu'à l'hymen d'un grand Roy l'Amour n'assiste guere ;
Que ses plus dignes soins sont ceux de sa Grandeur ;
Et qu'il doit à sa gloire immoler son ardeur⁷⁵.

Peut-on voir dans la posture d'Ésope l'apparition d'une nouvelle isotopie sur le mariage ? Quoique l'hypothèse doive être envisagée, nous croyons plutôt qu'il s'agit avant tout pour Boursault de plaire à Louis XIV. Le choix de Crésus, qui renonce à un mariage avec une princesse étrangère pour Arsinoé, n'est guère différent de celui que fit le roi de France en épousant Madame de Maintenon.

L'analyse des comédies écrites à la période fin de règne révèle l'apparition de nouvelles isotopies discursives autour du mariage dans le théâtre de Boursault. Les aspects financiers et légaux du mariage notamment, soulevés pour la première fois dans *La Comédie sans Titre*, occupent une place plus importante dans *Les Mots à la Mode*. Le mariage d'intérêt, le mariage conçu comme une transaction financière, la validité du mariage et le recours légal en cas d'infidélité sont autant d'éléments nouveaux qui s'invitent dans la dramaturgie fin de règne de l'écrivain.

Les aspects économiques du mariage apparaissent pour la première fois dans le théâtre de Boursault avec *La Comédie sans Titre*. Claire, cousine du véritable auteur du *Mercur*, a été promise à Mr de la Motte pour des motifs financiers, ainsi qu'elle l'explique à Oronte et Cécile :

On m'avoit accordé à Mr de la Motte,
Il en est de moins foux que je croy qu'on garotte.

⁷⁵ Edme Boursault, *Ésope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 2, p. 27.

Dénué de cervelle, il fait l'esprit profond ;
 Ne s'habille jamais comme les autres font ;
 Et pour tout dire, enfin, il semble qu'il se pique
 D'estre dans son espece un animal unique.
 Mais comme il est fort riche et que j'ay peu de bien
 On luy promet ma foy sans que j'en sçeusse rien⁷⁶.

Cette union mal assortie entre une jeune femme « belle, bien faite, jeune, et sans aucun défaut⁷⁷ » et un cinquantenaire ridicule mais riche est bien sûr un lieu commun de la comédie. Pourtant, la rupture des fiançailles par Mr de la Motte est très mal accueillie par Oronte et Cécile, qui défendent les intérêts de Claire, d'autant que ce désistement s'accompagne d'une requête à l'effet que lui soient rendus les 2 000 louis que le soupirant avait offerts à Claire. « Epousez ma Cousine, ou ne prétendez rien⁷⁸ », rétorque Oronte à Mr de la Motte. Quant à Claire, elle invoque judicieusement le sentiment amoureux pour conserver l'argent :

Claire

Lors que je les receus je vous en rendis graces.
 Me les ayant donnez, ils ne sont plus à vous.
 [...]
 Tous les dons qu'en m'aimant vous pouvez m'avoir faits,
 Me sont trop précieux pour les rendre jamais.

Cecile

Ce refus obligeant que fait mademoiselle,
 Marque pour un volage une bonté nouvelle :
 Retenir vos presens c'est vous aimer encor.

Mr de la Motte

Je renonce à l'amour qu'on vend au poids de l'or⁷⁹.

Le motif est le même que celui que Boursault avait annoncé (et non pas exploité) quelques années plus tôt dans sa nouvelle comique *Ne pas croire ce que l'on voit. Histoire espagnole*. Francisque, vieil homme avaricieux, expliquait alors à sa jeune fiancée Elvire : « comme je ne vous épouse point par amourettes, je ne vous fais point de presens de peur d'estre obligé de vous les redemander en cas que nostre mariage ne se fasse pas⁸⁰ ». Toutefois, cette corrélation entre amour et argent reste relativement timide, puisque les

⁷⁶ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 44.

⁷⁷ Cette description est celle qu'en fait Lisette, la servante de Cécile. (Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 44.)

⁷⁸ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 52.

⁷⁹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 51 et 52.

⁸⁰ Edme Boursault, *Ne pas croire ce qu'on voit. Histoire espagnole*, ouvr. cité, p. 21 et 22.

intrigues de Boursault ne l'exploiteront jamais. D'autres auteurs, comme Montfleury, montraient pourtant une vision beaucoup plus cynique du mariage plus de dix ans avant *La Comédie sans Titre*. Dom Pascal disait ainsi dans *Le comédien poète* :

Dom Pascal

Doit-on se marier pour aimer une femme ?
Du bien, morbleu, du bien, c'est là le fondement⁸¹.

En comparaison, les quelques considérations financières évoquées par Mr de Boisluisant, père de Cécile dans *La Comédie sans Titre*, semblent presque anodines. À l'acte V, le personnage offre à Oronte la main de sa fille, mentionnant au passage le montant de la dot en guise d'incitatif. Ce faisant il suggère – et sans s'en offenser – que l'intérêt du protagoniste à l'égard de Cécile puisse ne pas être totalement désintéressé :

Mr de Boisluisant

Si douze mille francs d'un revenu certain
Qui doivent de ma fille accompagner la main,
Peuvent contribuer à vous la rendre chère,
Je seray trop heureux d'estre vôtre beau pere⁸².

Enfin, c'est sans grande surprise que l'on voit l'argent s'inviter dans le mariage de Merlin, valet d'Oronte, et de Lisette, servante de Cécile. Mr de Boisluisant leur promet 100 louis, à l'instar des deux maîtres⁸³. Il faut toutefois reconnaître que Boursault intègre très peu dans ses comédies la question du mariage d'intérêt. Ce conservatisme n'est cependant pas inhabituel au début des années 1680 : on le voit avec Dancourt dans ses *Nouvellistes de Lille*, comédie en un acte jouée la même année que *La Comédie sans Titre*. Les deux pièces présentent plusieurs similitudes, parmi lesquelles l'intégration d'arguments d'ordre financier par Oronte pour obtenir la main d'Angélique :

Oronte

L'adorable Angélique a des charmes si doux,
Que chacun va briguer le nom de son époux.
Si trois cents mille francs de bien clair et solide
Méritent que pour moy vôtre bonté décide,
Pour l'obtenir plûs tost, j'ose vous déclarer
Que la sienne, Monsieur, me permet d'espérer :
Et pourveu qu'a [sic] nos vœux vôtre désir réponde,
Nous serons elle et moy les plus heureux du monde⁸⁴.

⁸¹ Montfleury, *Le comédien poète*, ouvr. cité, acte III, scène 7, p. 77.

⁸² Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 2, p. 76.

⁸³ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 3, p. 77.

⁸⁴ Dancourt, *Les nouvellistes de Lille. Comédie*, Lille, à l'Imprimerie de Louys Bricquez, 1683, scène dernière, p. 49.

Ces considérations vénales demeurent rares chez Boursault, si on le compare à d'autres dramaturges de la même époque. Toujours en 1683, aux côtés de *La Comédie sans Titre* et de la pièce de Dancourt, *L'advocat savetier* de Rosimond offre une vision du mariage nettement plus pragmatique. Rosandre, jeune homme désargenté, demande à Pancrace l'autorisation d'épouser sa fille, qu'il sait richement dotée bien qu'il ne la connaisse pas :

Rosandre

Des hier on me dit que dans vostre famille,
 Vous aviez seulement, une fort belle fille,
 A l'age que je croy, d'une vingtaine d'ans,
 A qui vous donneriez bien trente mille francs ?
 [...]
 Ce grand bien m'a fait naistre dans l'ame,
 Le desir a peu pres, de la prendre pour femme ;
 Afin que son argent peut [*sic*] satisfaire aux frais,
 Qu'en debauché garçon incessamment je fais⁸⁵.

Cet exemple montre l'écart qui existe entre la mise en scène du mariage d'intérêt chez Boursault et celle d'autres auteurs de la Comédie-Française. Notons que la critique se fait plus acerbe encore chez les auteurs de la Troupe italienne, ainsi que l'a expliqué Guy Spielmann⁸⁶. Fait important à signaler, dans les œuvres de Boursault, ce sont les personnages secondaires qui, les premiers, évoquent le mariage d'intérêt. Cela tient au fait que la comédie classique a une certaine conception des rapports que doivent entretenir l'amour et l'argent : pour celle-ci, explique Harrison, « considérer la fortune de la promise comme une qualité parmi d'autres [est] acceptable, mais les amoureux de comédie qui s'intéressent de trop près à la dot risquent de s'avilir aux yeux du public⁸⁷ ». Ainsi, en laissant à d'autres personnages le soin de formuler ce type de discours, l'auteur se rattache à une tradition classique qui cherche à préserver ses *innamorosi* de tout jugement de valeur de la part du public.

Un mariage d'intérêt est aussi ce qu'envisage M. Josse pour ses filles. La description qu'il fait à son épouse des deux prétendants se limite à faire l'éloge de leur situation respective et de leurs pratiques professionnelles :

Mons. Josse

L'un est bon Marchand à grand'porte cochère,

⁸⁵ Rosimond, *L'advocat savetier*, ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 4 et 5.

⁸⁶ Voir le chapitre V de l'ouvrage de Spielmann (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité).

⁸⁷ Harrison, cité dans Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 438.

Où l'étoffe par aune est d'un Ecu plus chère ;
 [...]
 L'autre est un homme d'ordre, un Banquier d'importance,
 Qui n'avoit pour tout bien que mille écus d'avance ;
 Et qui par son mérite est devenu puissant
 A prêter pour six mois à quatorze pour Cent
 Enfin, Gens sans reproche, et d'une bonne race⁸⁸.

Pour M. Josse, le prétendant idéal est celui qui appartient à cette catégorie de « gens sans reproche » dont le principal mérite est de s'enrichir en affaires. À l'aube de l'avènement du financier dans la comédie fin de règne, Boursault n'ira pourtant pas jusqu'à mettre en scène un soupirant qui soit marchand ou banquier.

Préoccupation du théâtre fin de règne, les aspects légaux qui encadrent l'institution matrimoniale s'invitent aussi à quelques reprises dans les dernières comédies de l'écrivain. Alors que *La Comédie sans Titre* aborde le sujet en superficie, en évoquant la nécessité du contrat notarial pour s'assurer de la légalité du mariage (« Pour faire le Contrat qui vous est nécessaire,/ A point nommé, Monsieur, il falloit un faussaire/ Un Notaire frippon, prest à prévariquer⁸⁹ »), *Les Mots à la Mode* soulève la question du recours légal en cas d'infidélité. La pièce s'ouvre en effet sur un dialogue entre M. Griffet, commissaire, et M. Josse, lequel prépare une action en justice contre sa femme pour cause d'infidélité :

Mons. Josse
 Je vous ay de ma femme appris la trahison ;
 Quoi-qu'il puisse arriver, j'en veux avoir raison.
 Contre ce beau mémoire-là elle ne peut rien dire ;
 Et pour la condamner il suffit de le lire⁹⁰.

Ayant trouvé le « Mémoire de la Dépense que j'ay faite en Galanterie » de Madame Josse, M. Josse veut la faire traduire en justice. Or, les conséquences légales pour une femme « authentiquée » à l'époque pouvaient être assez importantes : Furetière, à l'article « Authentifier » de son *Dictionnaire universel*, rapporte que celle-ci est condamnée à « perdre sa dot et ses conventions matrimoniales, et à être rasée et mise dans un Couvent pour y demeurer deux ans, pendant lesquels il est permis à son mari de la reprendre, à faute

⁸⁸ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 3, p. 9.

⁸⁹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 2, p. 21.

⁹⁰ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 1, p. 1.

de quoy elle y doit demeurer renfermée à perpétuité⁹¹. » Ces conséquences ne sont pas explicitées dans le texte de Boursault, puisqu'elles sont connues du public de l'époque. C'est à elles pourtant que fait allusion M. Josse lorsqu'il affirme : « Je cherchois un prétexte à me défaire d'elle ;/ Et je l'ay bien trouvé, puisqu'elle est infidelle⁹². » Deux ans plus tôt, Dancourt, avec sa comédie *La gazette* (1692), avait introduit le sujet d'une manière plus directe encore, alors que le personnage Robichon déclarait :

J'ai eu le bonheur de prouver la mauvaise conduite de ma femme, et le crédit de la faire enfermer. Je viens de la mettre dans un Couvent. [...] Voilà, Dieu merci, la quatrième femme contre qui je gagne un semblable procès. [...] Il m'est important qu'on soit informé que j'ai de bonnes raisons pour cloîtrer ma femme. Je ne prétends point passer pour un visionnaire, moi⁹³.

Il est à noter que ni la comédie de Dancourt ni celle de Boursault ne traitent l'infidélité sous l'angle de la moralité : seule l'illégalité de l'acte est mise de l'avant, une posture en phase avec les isotopies émergentes sur le mariage.

Si l'on compare *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé*, *Phaëton*, *Les Mots à la Mode* et *Esopé à la Cour* à d'autres comédies jouées à la même époque, il faut admettre que les discours sur l'institution matrimoniale dans les textes de Boursault demeurent relativement conservateurs. En effet, bien que nous puissions affirmer qu'à partir de 1683 de nouvelles isotopies sur le mariage apparaissent dans ses comédies, elles sont traitées en superficie. Le dramaturge ne semble emboîter le pas aux autres auteurs qu'à contrecœur, sans conviction. On ne trouve dans son théâtre aucune trace de l'horreur de l'autre, du rejet conjugal et de la mort du couple qui transcendent certaines pièces de Dufresny, de Regnard ou Lesage. Cette réticence de l'écrivain à adopter la tendance fin de règne peut s'expliquer de deux manières. D'une part, nous l'avons dit, le mariage n'occupe pas de fonction structurelle dans les pièces. Le peu d'importance qu'il revêt dans les dernières comédies de Boursault permet ainsi d'expliquer la quasi-absence de ces isotopies nouvelles. D'autre part, il faut admettre que le cynisme qui teinte ces discours correspond assez peu à la vision

⁹¹ Antoine Furetière, « Authentifier », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690, t. 1, n.p.

⁹² Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 1, p. 1 et 2.

⁹³ Dancourt, *La gazette* [1693], scène 13, [en ligne], http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/DANCOURT_GAZETTE.xml, p. consultée le 12 janvier 2014.

de ce dramaturge formé à l'esthétique classique. Ces deux hypothèses n'étant pas mutuellement exclusives, il est probable que toutes deux aient influé sur l'orientation thématique de l'écrivain.

Autres thématiques

Le mariage occupant dans les pièces à tiroirs une fonction passive, l'auteur peut toucher à un éventail très large de *topoi*. Ainsi, *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour* explorent des thèmes variés, qui peuvent relever de la plus pure tradition dramaturgique (jalousie, médecine) ou porter sur des préoccupations très contemporaines. Ce sont surtout ces dernières qui retiendront notre attention.

L'un des *topoi* les plus récurrents et généralisés au sein des comédies de Boursault est sans doute celui de la perméabilité des classes sociales, étroitement associé à l'ambition. Jouant de l'écart entre la bourgeoisie et la noblesse et des codes qui régissent chacun de ces cercles (comportement, langage), incarné par des personnages tels que les précieuses, les bourgeois, les nouveaux nobles, ce *topos* comique occupe une place importante dans toutes les comédies fin de règne de l'écrivain. Thématique amplement exploitée dans l'ensemble du théâtre comique de cette période, l'auteur emploie les mêmes ressorts dramatiques que ses contemporains. D'autres thèmes font aussi leur apparition dans les dernières œuvres de Boursault, notamment ceux de la corruption, du journalisme, de l'athéisme et des mœurs de la Cour.

Les thématiques traditionnelles

Les premières comédies de Boursault étant d'une facture plus conventionnelle, la présence de thèmes tels que la jalousie ou la médecine n'est guère surprenante. En revanche, il est étonnant de constater qu'à l'exception du *Jaloux endormy* et du *Médecin volant*, dont les intitulés sont on ne peut plus explicites, ces thématiques traditionnelles restent fort peu exploitées dans tout le théâtre comique de l'auteur. Seule *La Comédie sans Titre* consacre une scène à un apothicaire, scène d'ailleurs supprimée par Boursault dans l'édition de 1694. La médecine pourtant, demeure toujours à l'époque l'une des cibles privilégiées du théâtre : on la retrouve ainsi dans *Le Noble*, où elle occupe les

trois premières scènes de l'acte V. La quasi absence de ces *topoi* pour l'ensemble de la dramaturgie fin de règne de l'écrivain permet de croire à un renouvellement du discours comique chez Boursault, qui préfère développer des thèmes plus actuels.

Perméabilité des classes sociales

L'écuyer ou les faux nobles mis au billon. Comédie du tems dédiée aux vrais Nobles de France de Claveret (1665) est produit dans le contexte particulier de la vérification massive des titres de noblesse ordonnée par Colbert en 1662. La pièce est interdite à la représentation « pour avoir révélé ce que tout le monde savait d'une aristocratie de contrebande, mais qu'il était peu politique de mettre sur le théâtre⁹⁴. » Le sujet est sensible : il faudra attendre plusieurs années pour le voir réapparaître sur les planches. C'est qu'à l'époque fin de règne, les tensions entre noblesse et bourgeoisie s'accroissent, fragilisant une hiérarchie que l'on avait crue jusqu'alors immuable. De l'accès à l'éducation et à la richesse, privilèges autrefois réservés à l'aristocratie, et des mesures prises par Colbert en 1662⁹⁵ émergent une nouvelle conception de l'élitisme. L'appauvrissement des nobles et l'avènement du financier, de même que la possibilité pour les bourgeois qui ont une charge d'obtenir après plusieurs années de service un titre, sont autant de facteurs qui ont contribué à ébranler l'ordre social et entraîné une certaine perméabilité des classes⁹⁶. « Le besoin d'argent a réconcilié la noblesse avec la roture », écrit La Bruyère dans ses *Caractères*⁹⁷. Dans ce contexte, il n'est guère surprenant de voir la comédie fin de règne transposer – en les caricaturant certes – ces préoccupations autour d'une société en transition. Mettant en scène des personnages de la bourgeoisie, la dramaturgie comique récupère le thème de la

⁹⁴ François Moureau, « Séduction, perversion et censure théâtrale », dans Roger Marchal et François Moureau, *Littérature et séduction. Mélange en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 663.

⁹⁵ M. Doucet, généalogiste dans *Les Fables d'Esopé*, y fait allusion lorsqu'il dit au philosophe :

Vingt douteuses Maisons qui sont dans la Province,
Pour se mettre à l'abry des recherches du Prince,
Avec cette industrie [faux titre de noblesse] ont trouvé le moyen
De prouver leur Noblesse admirablement bien.

(Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la Ville*, ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 61.)

⁹⁶ À ce sujet, voir les chapitres trois et quatre de l'ouvrage de François-Joseph Ruggiu, *Les élites et les villes moyennes en France et en Angleterre (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁹⁷ Jean de La Bruyère, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696, [en ligne] : http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#De_quelques_usages, p. consultée le 22 avril 2014.

perméabilité des classes sociales pour en explorer les différents enjeux. Ainsi, Guy Spielmann écrit à ce propos :

Le ridicule qui s'attache à la folie élitaire d'individus dont le statut reste ambivalent suggère une contradiction propre à cette phase transitoire où le bourgeois anobli, qui n'est plus un cas-limite, ne peut toutefois prétendre à l'essence aristocratique, même s'il appartient techniquement au deuxième ordre. [...] Ayant joué avec succès et selon les règles le nouveau jeu socio-économique, le voilà promu à un échelon de dignité censément supérieur, mais dont on lui refuse les fruits les plus désirables, car toujours ses manières, son langage, mais plus sûrement ses goûts le trahissent : l'anoblissement est un marché de dupes. C'est le légitime désir de respect et de reconnaissance plus que le snobisme qui pousse le bourgeois à ces gesticulations dérisoires, à ces appétits d'ambition qu'on lui reproche alors qu'ils sont finalement justifiés. [...] Une telle diversité ne saurait faire oublier que le modèle esthétique dominant restait celui de la cour⁹⁸.

La thématique trouve sa place dans le théâtre de Boursault, qui pose la question de l'ambition sociale en général et des fraudes liées aux titres nobiliaires en particulier. Absentes du premier corpus de l'auteur, ces nouvelles isotopies s'invitent dans *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé*, *Phaëton* et *Les Mots à la Mode*.

Dans *Les Fables d'Esopé*, le personnage d'Albione incarne ce paradoxe entre noblesse et richesse. C'est que l'argent brouille les signes de distinction sociale, puisqu'il permet à la bourgeoise de rivaliser en prestance et en magnificence avec les dames de l'aristocratie :

Albione

Conseillère à la Cour, Présidente à Mortier,
Faisoient moins de fracas que moy dans mon quartier.
Voyant à mon Epoux une somme assez grosse,
Je voulus avoir Chaise, et puis après Carosse ;
Et, tous les Chevaux noirs n'ayant pas de grands airs,
J'en eu de pommelez, comme les Ducs et Pairs.
Pour mon Appartement cinq Chambres parquetées,
A force de Miroirs sembloient être enchantées ;
Et ce qui m'en plaisoit, on n'y pouvoit marcher,
Que l'on ne se mirât encore dans le Plancher.
Ayant veu par hazard, dont je fus bien contente,
De gros Chenets d'argent chez une Présidente,
Je priay mon Mary de m'en donner d'égaux ;
Et quatre jours après j'en eus de bien plus beaux.
Je fus même à la Foire, où j'eus la hardiesse,
Voyant un Cabinet qu'aimoit une Duchesse,
Pendant qu'à marchander elle le dépéçoit,
De le prendre à sa barbe au prix qu'on le laissoit.

⁹⁸ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 89.

Pour ne pas abuser de vôtre patience,
On parloit en tous lieux de ma magnificence⁹⁹.

Cette veuve de notaire, ayant épuisé ses ressources financières à mener grand train, part à la rencontre d'Ésope pour faire appel à la protection et à la générosité du roi. Sa requête ne trouve pas l'oreille compatissante qu'elle en attendait, et Ésope répond à Albione par la fable « La grenouille et le bœuf », dans laquelle la grenouille, en s'efforçant de ressembler au bœuf, finit par éclater. Le commentaire du fabuliste qui accompagne la leçon obéit à une logique inductive en accord avec la visée anthropologique du genre :

Esope
[...]
Nous sommes dans un siecle où chacun veut s'enfler.
D'une vanité sottè on cherche à se gonfler.
[...]
Et je ne vois personne en sa condition,
Qui ne veuille excéder sa situation¹⁰⁰.

Boursault défend ici l'idée d'un ordre social immuable, qui respecte l'idéologie sociale traditionnelle et la vertu d'humilité prônée par la religion.

« Excéder sa situation » est aussi ce que veut faire Phaëton, quoique ses motifs soient fort différents. Le personnage, sourd aux conseils de son père Apollon¹⁰¹, réussit à le convaincre de le laisser conduire son char. Mais l'inexpérience du demi-dieu cause la mort et la désolation sur terre, provoquant du même coup la colère de Jupiter, qui le foudroie. Dans l'une des dernières répliques de la pièce, le dieu souhaite que « Perissent comme luy tous les Ambitieux/ Qui troublent le repos du Monde¹⁰² ». L'ambition de Phaëton est en effet au cœur même de l'intrigue et le héros, à l'instar du bourgeois des comédies fin de règne, tente de franchir une porte qui lui est en principe interdite. Le crime d'*hybris* est inexorablement puni par la mort : au sens propre dans le cas de Phaëton, et au sens figuré pour le bourgeois ambitieux. Pour ce dernier, il s'agit bien entendu d'une mort sociale ; et c'est l'interprétation qu'il faut donner à la fable « La grenouille et le bœuf ». Caricature

⁹⁹ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopè ou Esopè à la Ville*, ouvr. cité, acte IV, scène 3, p.79.

¹⁰⁰ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopè ou Esopè à la Ville*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 81. Cette fable se retrouve aussi chez La Fontaine (livre I, fable 3).

¹⁰¹ « L'ambition n'a rien de beau / Si la raison ne la gouverne. » (Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 64.)

¹⁰² Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte V, scène 7, p. 87.

comique du noble qu'il tente d'imiter sans y parvenir, le bourgeois qui cherche à se hisser au rang de l'aristocratie ne réussit qu'à s'isoler et se marginaliser.

Le questionnement social autour d'une hiérarchie immuable découle aussi, nous l'avons dit, des fraudes liées aux titres nobiliaires. Chez Boursault, ce phénomène social est porté sur les planches dès 1683, avec *La Comédie sans Titre*. Dans la pièce, M. Michaut, un roturier, s'étonne du refus du rédacteur du *Mercur* de lui « [faire] des Ayeux ». Cherchant à vaincre les scrupules d'Oronte, dont l'intégrité ne saurait être mise en doute, M. Michaut banalise la pratique :

M. Michaut

Croyez qu'à la Cour chacun ait son vray nom ?
De tant de grands Seigneurs dont le merite brille,
Combien ont abjuré le nom de leur famille ?
[...]
Le Seigneur d'une terre un peu considerable
En prefere le nom, à son nom veritable :
Ce nom de peres en fils se perpetuë à tort ;
Et cinquante ans après on ne sçait d'où l'on sort¹⁰³.

Commentant la scène, Yves Moraud dans *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730* rappelle que « Boursault, qui connaît bien et la Cour et la ville, a clairement mis en évidence le rôle douteux que joue à côté des généalogistes de profession le tout-puissant *Mercur galant* de Donneau de Visé dans une société tolérante qui s'accommode fort bien du mensonge¹⁰⁴ ». Que le rôle du journal dans la fraude des titres nobiliaires soit présumé ou non importe peu : la scène montre surtout que le journal agit comme un outil de propagande pouvant potentiellement être utilisé à des fins malhonnêtes. M. Michaut incarne un acteur de changement social, puisqu'il participe activement à ébranler les frontières de plus en plus poreuses entre bourgeoisie et noblesse. Il fait partie intégrante de ce « carnaval social » qui, selon Moraud, est caractéristique du théâtre de Boursault :

Les bourgeois remettent en question le « droit historique » des nobles au nom d'un présent qui leur est favorable ; les nobles s'autorisent de leur « droit historique » dûment vérifié et justifié pour sauvegarder dans le présent privilège[s] et prééminences : les deux parties rivales et solidaires, tout à la fois rapprochées par un style de vie identique, liées et séparées par une même

¹⁰³ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 2, p. 12.

¹⁰⁴ Yves Moraud, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, Paris, Honoré Champion, 1977, p. 213.

considération pour la naissance et la fortune, demandent également au généalogiste de les rendre telles qu'elles voudraient être. [...] Se plaçant comme La Bruyère à l'extérieur de la mêlée, Boursault juge de l'extérieur le carnaval social, considérant les bourgeois avec les yeux des nobles et les nobles avec les yeux des bourgeois. De chaque côté, ce sont les porteurs de masques, les joueurs hypocrites et habiles qui sont l'objet de ses attaques¹⁰⁵.

On retrouve encore cette même isotopie dans *Les Fables d'Esopé*, dans lequel les faux titres de noblesse sont la spécialité de M. Doucet. Le généalogiste ne manque pas d'offrir ses services à Ésope, et l'idée qu'on y retrouve est sensiblement la même que celle exprimée dans *La Comédie sans Titre* :

Mr Doucet

J'ennoblie, en payant, d'opulens Roturiers,
Comme de bons Marchands et de gros Financiers.
Je leur fais des Ayeux de quinze ou seize Races,
Dont le Diable auroit peine à demêler les traces.
[...]

Esopé

[...]
Quand on me croiroit noble à faire du fracas,
Pourrois-je me cacher que je ne le suis pas ?
Dites.

M. Doucet

Si l'on avoit cette délicatesse
Adieu plus des trois quarts de ce que l'on croit Noblesse :
Il n'en est presque point, à vous parler sans fard,
Qui n'ait pour faire preuve eu besoin de mon Art.
Je sais de gros Seigneurs qui seroient dans la crasse,
Sans la Revision que je fis de leur Race¹⁰⁶.

De M. Michaut à M. Doucet, la critique se précise. Alors que M. Michaut suggère, sous forme de question rhétorique, que plusieurs de ceux qui se prétendent nobles aient pu avoir recours à un faussaire, M. Doucet va plus loin en déclarant que la légitimité des « trois quarts de ce que l'on croit Noblesse » doit être mise en doute. Cette affirmation, prononcée par un généalogiste qui participe à cette fraude de l'intérieur, couvre implicitement d'opprobre l'ensemble de la classe nobiliaire. Dans la même pièce, la plainte de deux vieillards à Ésope remet aussi en cause le fonctionnement étatique de l'imposition. Terrain glissant s'il en est... et quoique le philosophe réponde aux deux hommes par la fable

¹⁰⁵ Yves Moraud, ouvr. cité, p. 215.

¹⁰⁶ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 60 et 61.

« L'estomach et ses membres »¹⁰⁷, qui défend sur un mode allégorique le bien-fondé du système, les Comédiens-Français se refusaient à jouer cette scène sans l'approbation préalable du duc d'Aumont, à qui la charge de premier gentilhomme de la Chambre donnait un droit de regard sur les théâtres. Cette réticence des comédiens démontre bien le caractère potentiellement subversif de cette fable, qui sans préconiser de réformes sociales et politiques, n'en interroge pas moins la gouvernance de l'État. À leur façon, M. Michaut, M. Doucet et les deux vieillards questionnent tour à tour le rôle et la légitimité de la noblesse ; ce faisant, ils participent à la réflexion sur les élites qui émerge à la période fin de règne et qui se prolonge avec les Lumières.

Les Mots à la Mode aborde cette thématique sous un autre angle, en s'attachant à mettre en scène le ridicule et la vanité des prétentions de la nouvelle noblesse. Ces personnages constituent les véritables protagonistes de la comédie. L'objectif de Boursault, tel qu'il le formule dans son épître dédicatoire, est de mettre au jour « toute l'impertinence des faux Nobles¹⁰⁸ ». Madame Josse, ses filles et leur prétendant respectif, tous issus de la bourgeoisie, revendiquent ostentatoirement leur appartenance à un statut supérieur. Monsieur Josse, que ces prétentions exaspèrent, ne manque pas de reprendre son épouse :

Mons. Josse
 De [*sic*] Nobles, comme moy, d'une fabrique neuve,
 Le nombre croît si fort qu'on diroit qu'il en pleuve :
 Il n'est point de Manan, pouvû qu'il ait de quoy,
 Qui pour le même prix ne le soit comme moy.
 Trêve donc, s'il vous plaît, Mademoiselle Josse,
 Du ridicule orgueil qui vous rend si féroce.
 Est-il Charge ny Rang qui puisse me cacher
 Que mon Père est Orfèvre, et le vôtre Boucher¹⁰⁹ ?

Pour M. Josse, ce statut est aussi artificiel qu'illusoire. Refusant de se prêter à ce qu'il perçoit comme une mascarade, il ne se soumet à aucune des règles qu'impose son titre récemment acquis :

Mons. Josse
 Approchez-vous Nannette, et vous aussi, Babet.
 C'est moy qui vous demande.

Nannette

¹⁰⁷ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte II, scène 5, p. 42 et 43.

¹⁰⁸ Edme Boursault, « A Haut et Puissant Seigneur Messire Jacques Lomellini, envoyé extraordinaire de la Serenissime République de Génes, auprès de Sa Majesté », *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, n.p.

¹⁰⁹ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 3, p. 6.

Hé Monsieur, je vous prie,
 Donnez-nous à chacune un nom de Seigneurie :
 Je ne vois que vous seul de Gens de Qualité
 Prendre si peu soin de sa Postérité.
 Monsieur Coquerico, Marchand de Savonnettes,
 Devenu Gentilhomme aussi-bien que vous l'êtes,
 N'a pas un de ses Fils qui n'ait un nom nouveau,
 Soit le nom de quelque Arbre ou de quelque Ruisseau :
 Pour faire ses enfans Nobles, en bonne forme,
 L'un est Monsieur du Rus, l'autre Monsieur de l'Orme.
 [...]

Mons. Josse

Vous me citez vraiment, un plaisant animal !
 [...]
 Je vous ay dit, et vous le réitère
 Que vous m'appellassiez simplement vôtre Père :
 A moins que vôtre Mère, en secret, et tout bas
 Ne vous ay [*sic*] fait sçavoir que je ne le suis pas¹¹⁰.

Les polémiques entre les personnages laissent transparaître trois visions de la noblesse. Celle de M. Josse est dans doute la plus avant-gardiste, s'apparentant sous plusieurs aspects aux idées révolutionnaires. Il conçoit la noblesse comme une caste sclérosée, appartenant au passé et vouée à être remplacée par les riches financiers. Ce n'est pas sans raison qu'il souhaite pour ses filles des époux issus de la même caste sociale que lui. S'objectant aux ambitions de sa femme, les arguments de M. Josse reposent essentiellement sur la comparaison entre bourgeoisie et noblesse :

M. Josse

Je veux d'honnêtes gens. Par exemple un Notaire,
 Un Banquier, un Marchand, un bon homme d'Affaire,
 Gens avides de biens, et sûrs d'en amasser ;
 Et non pas de ces Gens faits pour en dépenser,
 Qui consumant leurs jours en des chimères vaines,
 Ont plus de Créanciers qu'un An n'a de semaines¹¹¹.

Dans ce combat de valeurs, le gendre titré n'a aucune chance. M. Josse, en digne bourgeois, entretient avec l'argent un rapport très étroit et ces préoccupations matérielles l'éloignent des sphères aristocratiques. Cette vision s'oppose à celle des nouveaux nobles, qui proposent une redéfinition de la noblesse basée sur des facteurs d'ordre économique plutôt que sur les droits du sang. Il faut dire que socialement, la posture de ces nouveaux nobles

¹¹⁰ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 4, p. 7 et 8.

¹¹¹ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 3, p. 5.

est difficilement tenable : ils se définissent par opposition à la fois à l'ancienne noblesse française et à la bourgeoisie d'où ils sont issus. L'aristocratie du sang leur demeure inaccessible, aussi prennent-ils le parti de la vilipender, et ils voient comme une entrave à leur ascension sociale les liens qu'ils pourraient conserver avec les milieux bourgeois. C'est pourquoi Madame Josse et ses filles traitent avec mépris Marotte, fille de marchand en lui donnant un tabouret plutôt qu'un fauteuil¹¹². M. Brice, avocat et frère de Mme Josse, n'a droit pour sa part qu'à une simple chaise. C'est ce dernier, le « seul personnage raisonnable » de la comédie selon l'avis au lecteur, qui défend la conception traditionnelle de la noblesse :

Mons. Brice

Je l'honore [la noblesse] autant qu'on le peut faire :
Il n'est dans un Etat rien de plus nécessaire :
A le rendre tranquille elle applique son soin ;
Mais je l'aime un peu vieille, et marquée au bon coin.

Mons. DuRus

Fy ! Peut-on avouer qu'on aime la vieillesse ?
Rien n'est plus décrépit que la vieille Noblesse¹¹³.

En tentant d'imiter les manières de la Cour, Madame Josse, ses filles et leurs prétendants ne parviennent qu'à se couvrir de ridicule. Incapables d'appliquer adéquatement les codes sociaux qui régissent un monde qui ne leur est pas familier, ils se discréditent eux-mêmes et leur noblesse est aussi artificielle qu'eux. Pour Boursault, l'argent ne fait que donner l'illusion d'une parité sociale entre bourgeoisie et noblesse, mais une parité qui repose sur l'artifice et le mensonge. Ni l'argent ni l'ambition ne peuvent ébranler durablement la hiérarchie, immuable. Cette posture relève peut-être d'une conviction sincère ou plus vraisemblablement, d'une prudence stratégique de la part d'un auteur qui bénéficie toujours à l'époque du soutien de mécènes puissants.

L'exploitation du thème de la perméabilité des classes sociales se retrouve dans l'ensemble du théâtre comique fin de règne. Sous le règne de Louis XIV, le décroisement des castes bourgeoise et noble a brouillé les signes de distinction sociale

¹¹² Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 10, p. 20.

¹¹³ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 8, p. 16.

et entraîné des glissements dans les codes sociaux, donnant prise aux satires qui se multiplient. La comédie récupère la balle au bond : elle observe et questionne l'émergence d'une perméabilité nouvelle entre les classes sociales. Déjà en 1672, Hauteroche met en scène ce phénomène dans *Le deuil*. Un dialogue entre Timante et son valet, Crispin, commente ainsi :

Timante

Jacquemin, quoiqu'il soit sans naissance,
C'est, l'avarice à part, un homme d'importance ;
Il est le coq du Bourg, connu pour un Cresus
Et possède du moins cinquante mille écus ;
Cela repare assez le défaut du rang.

Crispin

Peste

Puisqu'il a tant de bien, il est noble de reste.
Combien de soi-disans Chevalier et Marquis,
Se targuent sottement de noblesse à Paris,
Dont, en s'emmarquisant, la plus haute noblesse
A seulement pour titre une grande richesse !
Sans cela leur naissance est basse et sans éclat,
Et leur bien en un mot fait tout leur Marquisat :
Ces Gens, au tems qui court, ont beaucoup de Confreres.

[...]

Timante

Il est vrai qu'aujourd'hui,
Passât-on en vertu les vieux Héros de Rome,
Si l'on n'a de l'argent, on n'est pas honnête-homme :
Il en faut pour paroistre.

Crispin

Aussi pour en avoir,
Il n'est ressort honteux qu'on ne fasse mouvoir.
Loix, justice, équité, pudeur, vertu sévère,
Par-tout au plus offrant on n'attend que l'enchere ;
Et je ne sçache point d'honneur si bien placé,
Dont on ne vienne à bout, dès qu'on a financé¹¹⁴.

Nombreux sont les dramaturges qui, à l'instar de Boursault, examinent ce phénomène social par la lorgnette de la comédie. Qu'on la retrouve encore en 1697 avec Dufresny et Brugière de Barante (*Pasquin et Marforio*¹¹⁵) ou en 1714 avec Lesage (*Le tombeau de*

¹¹⁴ Hauteroche, *Le deuil*, s.l., s.é., 1672, scène 4, p. 27 à 29.

¹¹⁵ Jouée en 1697, elle est publiée dans le tome 6 du *Théâtre italien* de Gherardi.

*Nostradamus*¹¹⁶) montre bien toute la fortune littéraire de cette thématique qui bascule, au XVIII^e siècle, vers ce que les critiques appellent « la folie élitare ».

La corruption

Parmi les thématiques secondaires propres à la comédie fin de règne, celle de la corruption (et plus spécifiquement celle qui règne dans la justice et l'administration) est sans doute la plus communément répandue. Dans une société où l'argent devient la seule valeur absolue, celle qui achète tant les privilèges de la noblesse que les charges d'État, la corruption est naturellement appelée à devenir une pratique généralisée. Cette idée correspond du moins à une *doxa*, comme l'atteste l'édition de février 1683 du *Mercurie galant*, qui publie un poème anonyme intitulé « Sur le siècle corrompu » :

Il n'est plus de sincérité,
Le Siècle est corrompu, l'on n'y voit que bassesse
L'on n'y voit qu'infidélité.

La bonne-foy n'est plus que foiblesse, ou sottise,
L'intérêt a rendu la trahison permise ;
L'honneste Homme, l'Homme de bien
Se fait une vertu facile
Il ne sépare plus l'honneste de l'utile
Et quand l'intérêt parle, il n'écoute plus rien

Si son vice produit une heureuse abondance,
Il n'y voit plus rien d'odieux ;
Ou s'il est vrai qu'il voit l'horreur de son offence,
La douceur qu'il en tire est ce qu'il voit le mieux ;
[...]

Selon le rang qu'on tient, le crime se mesure,
Il change chez les Grands de nom et de Nature,
La Justice chez eux n'est que raison d'Etat,
Les crimes sont permis en bonne politique,
Et toute leur noirceur disparaît à l'éclat
Que la Fortune communique¹¹⁷.

On lit à l'époque plusieurs témoignages similaires. L'idée d'une justice favorisant les plus forts est présente déjà chez La Fontaine, dans une fable comme « Les animaux malades de la peste » (1678) : « Selon que vous serez puissant ou misérable/ Les jugements

¹¹⁶ La pièce est représentée en 1714 à la Foire St-Laurent et publiée en 1721 chez Étienne Garneau à Paris.

¹¹⁷ [Anonyme], « Sur le siècle corrompu », *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, février 1683, p. 115 à 117.

de cour vous rendront blanc ou noir¹¹⁸ ». Le thème de la corruption se manifeste chez Boursault pour la première fois dans *La Comédie sans Titre*, et s'invite par la suite dans toutes ses autres pièces comiques. *La Comédie sans Titre* met ainsi en scène le bien nommé Longuemain, receveur des gabelles qui vole impunément dans le cadre de ses fonctions. Le personnage se défend dans un discours qui montre l'inefficacité du système de justice à intervenir :

Longuemain

[...] Combien en voit-on, Banqueroutiers parfaits,
Vivre du revenu des crimes qu'ils ont faits ?
Pour un à qui l'on fait ces injures atroces [pillory],
Plus de dix à Paris ont deux ou trois Carosses.
Qu'un homme ait de bien clair jusqu'à cent mille écus,
On luy preste sans peine un million, et plus :
Chacun ouvrant sa bourse, à sa moindre requeste,
Luy jette avec plaisir son argent à la teste ;
Et quand ses Creanciers redemandant leur bien
L'Emprunteur infidelle abandonnant le sien
A la face des Loix fait un Vol manifeste ;
Et pour cent mille écus un million luy reste.
[...]
Trois Carosses roulans rajustent bien des choses,
Et pour un million immoler son devoir ;
C'est vendre son honneur tout ce qu'il peut valoir.
Avec ce que j'ay pris comparez cette somme,
Vous verrez que j'en use en bien plus galant homme,
Pour Messieurs les Fermiers¹¹⁹, qui font des gains si grands,
Qu'est-ce de bonne foy que deux cens mille francs ?
Gros Seigneurs comme ils sont ont-ils lieu de se plaindre ?
A rien de plus modique ay-je pû me retraindre ?
Et de vuidier ma Caisse ayant fait un serment
Pouvois-je en toute conscience en user autrement¹²⁰ ?

Au-delà de la peinture de mœurs que l'on y découvre, cet extrait révèle surtout la relativité des valeurs qui caractérise le théâtre fin de règne. Les comparaisons qu'établit Longuemain lui servent de justification : le vol est pratiqué en toute « bonne foy », et contrairement à d'autres, il use de son pouvoir en « galant homme ». Les notions de bien et de mal sont

¹¹⁸ Jean de La Fontaine, « Les animaux malades de la peste », *Fables*, ouvr. cité, p. 197.

¹¹⁹ Michele Leon dans « La finance et la fiction » décrit les fonctions des fermiers à l'époque de Louis XIV : « Les fonctions des fermiers généraux pendant l'Ancien Régime sont bien connues : l'État, parce qu'il était incapable administrativement de collecter lui-même les impôts et d'assurer un flux soutenu d'argent, donnait aux traitants des baux pour sa collecte. Ils avançaient à l'État les impôts prévus et ils se remboursaient en encaissant auprès du peuple plus qu'ils ne donnaient au Roi. [...] Parce que les financiers étaient les troupes du front d'un système de taxation accablant, ils pouvaient en incarner toutes les injustices. » (Michele Leon, « La finance et la fiction », dans Ralph Heyndels et Barbara Woshinsky (dir.), *L'autre au XVII^e siècle. Actes du 4^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 1999, p. 108.)

¹²⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 4, p. 26 et 27.

fluctuantes, la bonne foi et la conscience, associées à un acte moralement répréhensible. Chez Boursault néanmoins, et contrairement à ce qu'on retrouve chez d'autres dramaturges fin de règne, cette posture ambivalente semble plus propre aux personnages secondaires qu'aux protagonistes qui eux, continuent de croire en un système binaire opposant des valeurs absolues (bien/mal ; justice/injustice, etc.). Ainsi, la position d'Ésope dans *Les Fables d'Ésope* est claire et sans nuance lorsqu'il dénonce certains problèmes de société :

Esope

Combien de bonne foy, d'iniquitez atroces
 Traînent des Procureurs qu'on roule en des Carosses ?
 Cet autre dans le sien, qu'on croit un bon Marchand,
 En eût-il jamais eu, s'il n'eût été méchant ?
 Pour montrer au Public, d'une façon galante,
 Un libraire enchassé dans sa Chaise roulante,
 Combien, *incognito*, de Livres défendus,
 Dans l'arrière-Boutique ont-ils été vendus ?
 Combien un Financier, pour être en équipage,
 De Zéros criminels remplit-il une page ?
 Combien au Parlement d'Avocats de grands poids,
 Pour aller à grand train vont-ils contre les Loix ?
 Pour avoir un Carosse, et que tout y réponde,
 Combien un Medecin égorge-t-il de monde¹²¹ ?

Huissiers et procureurs sont, aux dires d'Ésope, « le Pressis¹²², l'Elixir de toute la Malice¹²³ ». À Mr Furet, un huissier père de quatorze enfants, dont sept qui sont aussi huissiers et quatre procureurs, Ésope répond :

Esope

Il suffit d'un Huissier, pour vider une bourse
 Qui pourra, contre sept, avoir quelque ressource ?
 Croyez-moi, je vous prie, épargnez-vous l'affront
 De vous vanter ailleurs d'avoir été fécond :
 C'est un malheur [public qu'un] Huissier si fertile.
 Loin qu'au bien de l'État, vôtre Hymen soit utile,
 De quantité de gens le sort seroit plus doux,
 Si jadis vôtre Mere eût avorté de vous¹²⁴.

Propos très durs, qui révèle l'ampleur du mépris que s'attiraient ces fonctionnaires de l'État (procureurs, notaires, greffiers, fermiers généraux). La corruption est omniprésente, indéniable, et dans certains cas, acceptée. Ainsi, Ésope ne manifeste aucune indignation

¹²¹ Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte IV, scène 3, p. 81.

¹²² « Pressis. s. m. Jus que l'on fait sortir de la viande en la pressant. *Les malades ont besoin de bons pressis pour se remettre*. Il se dit aussi du suc qu'on exprime de quelques herbes. » *Dictionnaire de l'Académie française* [1694], [en ligne] : www.lexilogos.com

¹²³ Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 90.

¹²⁴ Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 91.

devant l'avidité du gouverneur dont se plaignent les deux vieillards (députés). C'est pour lui un phénomène banal :

I. Vieillard

Le nôtre [gouverneur] est devenu trop riche :
On ne peut tant gagner, à moins que l'on ne triche.
Quand il vint s'établir dans son Gouvernement,
Il avoit pour cortège un Laquais seulement,
Et pour tout équipage une méchante Rosse ;
Maintenant six chevaux font rouler son Carosse :
Il serre le [bouton] quand on s'adresse à luy...

Esope

Passons. Tous ses pareils font de même aujourd'huy¹²⁵.

Cette posture n'est pas tellement différente de celle de M. Josse qui, dans *Les Mots à la Mode*, fait appel à la justice en reconnaissant son fonctionnement et en acceptant de jouer le jeu. Il affirme ainsi au greffier dans la première scène :

Mons. Josse

Vous avez, pour ma plainte, eu quatre louis d'or
Je prétens par la suite en user mieux encor :
Je sçay combien d'argent vous coûte vôtre Office ;
Et comment aujourd'huy s'exerce la Justice :
On ne la connoît plus que par son attirail :
Et qui l'achete en gros la revend en détail¹²⁶.

Le discours qui émerge des différentes pièces de Boursault est d'une homogénéité remarquable. Tant ceux qui exercent la justice que ceux qui en bénéficient s'accordent pour reconnaître la corruption généralisée qui y règne.

Incarné chaque fois par des *types* (fonctionnaires aux répliques et aux comportements prévisibles), le thème de la corruption est encore plus important dans la dernière comédie de Boursault, où la critique se fait plus incisive que jamais. L'auteur, qui a exercé quelques années la fonction de receveur de tailles¹²⁷, s'attaque dans cette pièce à un univers qu'il

¹²⁵ Edme Boursault, *Les Fables d'Esope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte II, scène 5, p. 40.

¹²⁶ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 1, p. 2 et 3.

¹²⁷ La taille est un impôt royal, comme l'explique Mireille Touzery dans un article du *Dictionnaire de l'Ancien Régime* : « En pays de tailles personnelles [au nord] l'impôt était assis en fonction d'une évaluation des revenus de l'individu, qui tenait compte non seulement de tous ses types d'activités, [...] mais aussi des circonstances personnelles à chaque contribuable pour calculer son revenu effectif. [...] Il fallait donc pour cela des enquêtes individuelles, approfondies, et chaque année renouvelées. Cette enquête était réalisée par le collecteur-assesseur de chaque paroisse. [...] La plus grande difficulté était l'assiette de l'impôt dont le collecteur arbitrait personnellement la répartition entre ses concitoyens. » (Mireille Touzery, « Taille », dans

connaît bien, et se plaît à mettre au jour les malversations qu'on y retrouve. L'explication que fournit Mr Griffet à Ésope pour définir ce qu'est le « tour du Bâton » lève le voile sur une pratique généralisée de la société et de la Cour. Furetière, dans son *Dictionnaire universel*, définit ainsi le *tour du bâton* :

On appelle le *tour du baston*, les profits illicites qu'on fait secrettement et avec adresse dans une charge, dans une commission, dans un maniment par une metaphore apparemment tirée des Charlatans, qui font mille subtilitez qu'ils attribuent à la vertu de leur petit *baston* : mais Belinghen estime que ce proverbe vient de ce qu'on parle à l'oreille de quelqu'un d'un *bas ton*, lorsqu'on fait des offres à quelque domestique pour le corrompre, et lui faire faire quelque chose qui nuise à son maistre. D'autres disent qu'il vient des Maistres d'Hostel, qui portent un *baston* pour marque de leur charge, parce qu'ils sont sujets à ferrer la mule¹²⁸.

Ésope, lui, n'est au fait ni de l'expression, ni de la pratique qui s'y rattache, preuve d'une intégrité absolue qui tranche avec la malhonnêteté de Mr Griffet :

Mr Griffet

C'est un certain appas...

Un profit clandestin... Vous ne l'ignorez pas.

Esope

J'ay là-dessus, vous dis-je une ignorance extrême.

[...]

C'est peut-être un jargon qu'on n'entend qu'en ces lieux ?

Mr Griffet

C'est par tout l'Univers ce qu'on entend le mieux.

Que l'on aille d'un Grand implorer une grace,

Sans le tour du Bâton je doute qu'il la fasse :

Pour avoir un emploi de quelque Financier,

C'est le tour du Bâton qui marche le premier :

On ne veut rien prêter, quelques gages qu'on offre,

Si le tour du Bâton ne fait ouvrir le coffre.

Il n'est point de coupable un peu riche et puissant

Dont le tour du Bâton ne fasse un innocent :

Point de femme qui jouë, et s'en fasse une affaire,

Que le tour du Bâton ne dispose à pis faire :

Ministres de Thémis, et Prêtres d'Appollon

Ne font quoy que ce soit sans le tour du Bâton :

Et tel paroît du Roy le serviteur fidelle

Dont le tour du Bâton fait les trois quarts du zèle.

Vous êtes dans un Poste à le sçavoir fort bien.

Esope

Je vous jure pourtant que je n'en sçavois rien.

Je vois par ces effets et ces métamorphoses

Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime. Royaume de France XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 1200.)

¹²⁸ Antoine Furetière, « Baston », *Dictionnaire universel*, ouvr. cité, t. 1, p. [Aa iii, v^o].

Que le tour du Bâton est propre à bien des choses ;
Mais je ne conçois point où l'on peut l'appliquer.

Mr Griffet

Pour vous faire plaisir je vais vous l'expliquer.
Lors que l'on offre au Roy la somme qu'il luy faut,
On ne biaise point et l'on parle tout haut ;
Cent millions, dit-on : plus ou moins, il n'importe.
On ajoute à cela, mais d'une voix moins forte,
D'un ton beaucoup plus bas, qu'on entend bien pourtant ;
Et pour nôtre Patron une somme de tant,
[...]
Il n'est point d'Intendant en de Grandes Maisons
Qui n'ait le même usage et les mêmes raisons :
Quand on y fait un bail de quoy que ce puisse être,
Et qu'on a dit tout haut ce que l'on offre au Maître
On prend un ton plus bas pour le revenant bon,
Et voilà ce que c'est que le tour du Bâton¹²⁹.

Dans cet extrait, les questions naïves posées par Ésope obligent Mr Griffet à décrire en détails tout un système de corruption, en l'occurrence le fameux « tour du Bâton », qui n'épargne personne et qui met en évidence les failles administratives de l'État. Que la pièce se déroule à Sardis, capitale de Lydie importe peu : en exposant sans fard ces rouages, Boursault dénonce une société où l'argent achète autant les privilèges (faveurs, charges, etc.) que les droits (justice). La fable qui clôt la scène et qui s'intitule « L'Enfer » va dans le même sens, s'attaquant en masse aux métiers liés à l'administration :

Combien de Magistrats, l'un bourru, l'autre avare,
Que jamais la main vuide on n'osoit approcher,
Voyant que de leur tems la Justice étoit rare
Prenoient occasion de la vendre bien cher ?
Combien d'Avocats célèbres
Qui rendoient noir le blanc par leur subtilitez,
Maudissent dans les ténèbres
Leurs malheureuses clartez¹³⁰ ?
Si je voulois nommer les fragiles Notaires ;
Les dangereux Greffiers ; les subtils Procureurs ;
Les avides Secretaires
Des nonchalans Rapporteurs ;
Et certains curieux galopeurs d'Inventaires,
Qui séduisent l'Huissier pour tromper les mineurs :

¹²⁹ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 73 à 75.

¹³⁰ Ces propos, lieux communs du théâtre fin de règne, ne doivent pas nous amener à conclure trop rapidement que Boursault méprise les avocats. Dans une lettre à Monseigneur de Langres, il en fait l'éloge : « Il n'y a pas au Monde une plus belle Profession pour un habile homme que celle d'Avocat. J'en connois beaucoup qui font revivre au Parlement de Paris l'Eloquence du Sénat de Rome. [...] Les Avocats ont une liberté de parler qui leur donne un grand relief quand ils n'en abusent pas. » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres, Pair de France ; Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 224 et 225.)

Si je voulois parler de tant de Commissaires
Qui font, comme il leur plaît, avoir raison, ou tort¹³¹.

Le *topos* de la corruption est un lieu commun des comédies fin de règne, et Boursault ne fait pas figure d'exception. Même *Phaëton* – dont l'appartenance au genre comique est discutable – l'évoque dans un dialogue entre Momus et La Première Heure¹³².

Le Journalisme

L'importance que revêt le *Mercur*e galant dans l'histoire des idées a été longtemps sous-estimée. Marquant le début d'une nouvelle forme de journalisme, il paraît pour la première fois entre 1672 et 1674 avant d'interrompre ses publications et de reprendre définitivement en 1678. L'accueil très enthousiaste qui salue la parution du premier volume en 1672 et l'impatience du public qui souhaite connaître « les suites de cet ouvrage¹³³ » tendent à démontrer qu'un lectorat très friand de « nouvelles » s'instaure rapidement. Or, bien que la forme de la gazette existe déjà depuis plusieurs décennies, ce n'est qu'en 1678 qu'une comédie porte sur la profession de nouvelliste (si l'on en croit le titre du moins). *Les Nouvellistes* de Hauteroche, pièce en trois actes jouée sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne, est aujourd'hui perdue, à l'exception peut-être de quelques fragments reproduits dans les tomes 2 et 3 du *Mercur*e galant. Ces « fragmen[s] d'une comédie contre les nouvellistes [...] sont autant de Peintures de leurs actions differentes [...] et dont la beauté ne consiste qu'en ce qu'ils representent bien ceux dont [l'auteur a] eu le dessein de faire le Portrait¹³⁴ ». En 1682, Fatouville fait représenter sur les planches italiennes son *Arlequin Mercur*e galant, dont il ne reste que quatre scènes. Parmi celles-ci, on trouve une parodie de l'actualité qui, si l'on excepte le caractère outré et hautement comique des faits divers, aurait pu figurer en guise de table des matières du journal de Donneau de Visé. Dans la comédie, Mercur

¹³¹ Edme Boursault, *Esop*e à la Cour, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 78.

¹³² Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 54 et 55.

¹³³ « Preface », *Mercur*e galant, Paris, Claude Barbin, 1673, t. 2, n.p.

¹³⁴ « Preface », *Mercur*e galant, Paris, Claude Barbin, 1673, t. 2, n.p. Nous ne sommes pas en mesure d'établir s'il s'agit bien de la comédie de Hauteroche jouée en 1678. (« Nouvelles du 7 au 14 mai », *Mercur*e galant, Paris, Claude Barbin, 1673, t. 2, p. 76 à 86 ; *Mercur*e galant, Paris, Claude Barbin, 1673, t. 2, p. 119 à 126 ; « Seconde journée de la dixième semaine », *Mercur*e galant, Paris, Claude Barbin, 1673, t. 3, p. 1 à 12.)

d'une piqûre de scorpion et du sirop capillaire contre le rhume ; Nouvelles des Antipodes, de Tartarie, de Barbarie, de Paris ; un sergent du Châtelet a présenté une requête afin qu'il soit défendu aux comédiens italiens de jouer son nez ; en Espagne à une fête de taureaux on a vu un taureau s'incliner devant un homme qui avait plus de cornes que lui, etc¹³⁵.

La Comédie sans Titre demeure toutefois la première comédie à prendre pour sujet le journalisme dans son ensemble. Mr de Boisluisant est fasciné par « ce beau Livre,/ Qui n'est pas plutôt vieux qu'il redevient nouveau¹³⁶ », et Mr Michaut, à la scène 2 en fait une description enthousiaste :

Mr Michaut

Le Mercure est une bonne chose !
On y trouve de tout, Fable, Histoire, Vers, Prose,
Sieges, Combats, Procès, Mort, Mariage, Amour,
Nouvelles de Province, et nouvelles de Cour.
Jamais Livre à mon gré ne fut plus nécessaire¹³⁷.

Certes, l'objectif de Boursault, clairement énoncé dans son avis « Au Lecteur », est « de satiriser un nombre de Gens de differens caracteres, qui pretendent estre en droit d'occuper dans le Mercure Galant la place qu'y pourroit legitimement tenir des personnes d'un veritable merite¹³⁸ ». Il n'en demeure pas moins que cette satire passe par une mise en scène du journalisme naissant, principal enjeu de la pièce annoncé dès la première scène :

Oronte

[...] Une de mes surprises
C'est de voir tant de Gens dire tant de sottises :
[...]
Depuis deux ou trois jours que je le represente
Je ne voy que des Fous d'espece differente.
L'un qui veut qu'on l'imprime, et n'a point d'autre but,
Croit que hors du Mercure il n'est point de salut.
L'autre dans la Musique ayant quelque Science
Croit de celle du Roy meriter l'Intendance.
Celuy-cy d'une Enigme ayant trouvé le Mot
Se croit un grand Genie, et souvent n'est qu'un sot.
Cet autre d'un Sonnet ayant donné les rimes
Croit tenir un haut rang chez les esprits sublimes.
Enfin, pour estre Fou, j'entends Fou confirmé,

¹³⁵ M. D*** [Fatouville], *Arlequin Mercure galant*, dans Evaristo Gherardi, *Le recueil italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Isaac Elzévir, 1700, t. 1, scène 1.

¹³⁶ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 3, p. 24.

¹³⁷ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 2, p. 9.

¹³⁸ Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, p. [a iiiii, r^o].

A l'envy l'un de l'autre on veut estre imprimé¹³⁹.

La structure itérative permet une série de variations sur le thème du journalisme, variations qui s'incarnent par le biais de différents personnages, des importuns qui rendent visite au rédacteur du *Mercur*. La crédibilité des sources et du contenu font l'objet de la scène 2 de l'acte I, qui présente Mr Michaut, un roturier amoureux d'une marquise tentant de convaincre Oronte de lui inventer des aïeux nobles : « Vos Mercures sont pleins de Nobles que vous faites¹⁴⁰ ». Éthique journalistique oblige, Oronte réplique :

Oronte

Je puis à la Noblesse ajouter quelque lustre,
Et rappeler de loin une famille illustre :
Mais dans tous mes écrits jamais aucun appas
Ne m'a fait annoblir ce qui ne l'estoit pas¹⁴¹.

Des personnages tels que l'imprimeur Boniface (acte II, scène 7) ou l'empirique¹⁴² Mr du Pont (acte IV, scène 2)¹⁴³ soulèvent aussi la question du *Mercur* comme outil de propagande. Boniface s'efforce d'obtenir d'Oronte qu'il écrive un texte vantant l'utilité et la beauté de ses billets mortuaires et « dans un long article avertir les deffunts/ De ne plus se servir de billets si communs¹⁴⁴ », tandis que Mr du Pont, qui « guérit de la goutte », demande à Oronte de « répandre [s]on nom à la Cour, à la Ville » : « Faute d'estre connu je perds des millions./ Publiez qui je suis, publiez...¹⁴⁵ » La présence sur scène de ces opportunistes atteste le fait que, déjà en 1683, les contemporains de Boursault ont conscience de pouvoir utiliser le journal pour servir leurs intérêts personnels. Les personnages qui vont à la rencontre d'Oronte cherchent tous à instrumentaliser *Le Mercur*. Ces portraits démontrent surtout la fertilité de cette thématique du journalisme. À la suite de Boursault, Dancourt mettra d'ailleurs au jour deux comédies sur ce sujet avec *Les*

¹³⁹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 7 et 8.

¹⁴⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 2, p. 10.

¹⁴¹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 2, p. 10.

¹⁴² L'édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 donne à ce terme la définition suivante : « Qui s'attache plus à quelques experiences particulieres dans la Medecine, qu'à la methode ordinaire de l'Art. Il n'a guere d'usage qu'en cette phrase. » (« Empirique », *Dictionnaire de l'Académie française* [1694], [en ligne] <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicollook.pl?strippedhw=empirique>, p. consultée le 22 février 2014.)

¹⁴³ Cette scène est supprimée dans la version revue et corrigée de 1694.

¹⁴⁴ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 7, p. 35. À la scène 7 de l'acte III, Du Mesnil tente lui aussi d'obtenir d'Oronte qu'il fasse dans le journal la promotion de la langue normande qu'il enseigne. (*La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 6, p. 57.)

¹⁴⁵ Raymond Poisson, *La Comédie sans Titre*, Paris, Thomas Guillain, 1685, acte IV, scène 2, p. 58 et 59.

*nouvellistes de Lille*¹⁴⁶ et *La Gazette d'Hollande*¹⁴⁷, représentées respectivement en octobre 1683 et avril 1692.

L'athéisme et la fausse dévotion

Sur le plan thématique, *Ésope à la Cour* est sans doute la comédie avec laquelle l'écrivain prend le plus de liberté. C'est dans cette pièce que sont traitées les questions les plus épineuses, parmi lesquelles figure l'athéisme. Avec l'avènement des cercles libertins, l'athéisme constitue encore à la fin du siècle un sujet sensible. Dans un dialogue entre Ésope et Iphicrate au sujet de la religion, le philosophe athée expose ses arguments auxquels répond Ésope. Malgré le fait qu'Iphicrate tienne des propos contraires à l'idéologie dominante, le lecteur assiste à un échange respectueux entre deux philosophes qui se distinguent surtout par leur vision de la foi. Or, Boursault adopte une perspective tout à fait inusitée pour l'époque, puisque le dialogue entre Iphicrate et Ésope reste ouvert et ne mène ni au jugement, ni à la condamnation.

Contrairement à la plupart des personnages qui viennent à la rencontre d'Ésope, le philosophe ne devient jamais un objet de dérision. La stratégie pour Boursault consiste à confronter l'athéisme d'Iphicrate à l'hypocrisie de la religion telle qu'elle est pratiquée à la Cour :

Iphicrate

[...]

Croire comme l'on fait, par exemple, est-ce croire ?
A parler sans contrainte et d'un cœur ingénu,
Quel Dieu, hors la Fortune, à la Cour est connu ?
Pour peu que l'on y prie l'on est toujours en garde ;
On observe avec soin si le Prince y regarde ;
Et lorsque par hazard on rencontre ses yeux,
C'est luy que l'on invoque encor plus que les Dieux¹⁴⁸.

Ici encore, il n'est plus de système de valeurs absolues. Le théâtre met en scène les questionnements d'une société française ébranlée dans ses certitudes, y compris dans ses certitudes religieuses. Ésope, fort de ses convictions, apparaît rassurant. L'argument selon lequel l'athéisme n'est pas plus répréhensible qu'une dévotion intéressée permet d'éviter le

¹⁴⁶ Dancourt, *Les nouvellistes de Lille. Comédie*, Lille, L'Imprimerie de Louys Bricquez, 1683.

¹⁴⁷ Dancourt, *La Gazette d'Hollande. Comédie en un acte en prose*, La Haye, Étienne Foulque, 1705.

¹⁴⁸ Edme Boursault, *Ésope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 50.

débat religieux pour plutôt s'orienter vers la critique de mœurs. En réorientant le débat, Boursault fait écho à un reproche que l'on trouve sous la plume de plusieurs auteurs fin de règne. Ainsi, La Bruyère écrit quelques années plus tôt : « De quoi n'est point capable un courtisan dans la vue de sa fortune, si pour ne la pas manquer il devient dévot¹⁴⁹ ? » À l'exemple du roi, les courtisans se font après 1680 de plus en plus dévots, ou du moins feignent de l'être¹⁵⁰. Cette posture n'aura pas échappé aux écrivains fin de règne. La Bruyère dans ses *Caractères* s'en prend à ceux qui « prospèrent à l'ombre de la dévotion¹⁵¹ » et Mme Deshoulières, dans une épître au père de La Chaise écrite en 1692, s'insurge contre une personne qui lui a proposé de se faire dévote, ce « terme employé d'ordinaire/ Lors que d'un Hypocrite on parle avec détour¹⁵² ». Boursault semble considérer que le courtisan hypocrite n'est pas moins blâmable que l'athée. Celui-ci ne croit pas en Dieu et ne s'en cache pas, mais que dire des convictions religieuses d'un courtisan pour qui la pratique du culte devient l'instrument d'un jeu de pouvoir et d'influence ? Vaut-il mieux ne pas croire ou faire semblant de croire ? C'est l'argument invoqué par l'« Avis au Lecteur », qui s'efforce de justifier l'absence de prise de position de Boursault, mort au moment de la parution : « le motif sur lequel Esope presse son athée de croire, s'il n'est pas bien convainquant, est du moins tres-raisonnable. Il ne s'agissait pas icy de convaincre un Philosophe sur l'existence des Dieux ; mais de combattre dans un Courtisan un deffaut

¹⁴⁹ Jean de la Bruyère, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696, [en ligne] : http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#De_la_mode, p. consultée le 22 avril 2014.

¹⁵⁰ François Lebrun, *Le 17^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Poche », 2013, p. 346.

¹⁵¹ Les paragraphes 16 à 30 de « De la mode » traite des dévots. (Jean de la Bruyère, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696, [en ligne] : http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#De_la_mode, p. consultée le 22 avril 2014.)

¹⁵² Relatant un échange qu'elle eut à ce sujet, elle rapporte les arguments que son interlocuteur lui fit valoir, et qui montre bien l'intérêt d'une attitude dévote à la Cour de Louis XIV :

Tout ce que le Fortune a pour vous d'injustice
Par là pourroit se réparer.
Regardez vos Parens vieillir sans Benefice.
Songez qu'à votre Epoux cinquante ans de services
N'ont encor pû rien procurer ;
Qu'un tas de creanciers à vôtre porte gronde,
Et que chez les Devots, biens, honneurs, tout abonde ;
Que la mode est pour eux, et peut long-tems durer,
Et qu'outre ces raisons sur quoy chacun se fonde,
Vous aurez droit de censurer
Les actions de tout le monde.

(Antoinette Des Houlières, *Poësies de Madame et de Mademoiselle Deshoulières. Nouvelle édition augmentée de plusieurs ouvrages qui n'ont point encore paru*, Paris, Jean Villette, 1724, t. 2, p. 70.)

commun à la Cour, de n'y croire pas grand'chose¹⁵³ ». L'hypocrisie du courtisan le distingue de l'athée, et c'est cette hypocrisie qui est condamnable.

Cette posture est cohérente avec celle que l'on retrouvait quelques années plus tôt dans *Phaëton*. On y voit le personnage allégorique de la Première Heure tancer L'Heure qu'on va au Temple sur la négligence de sa mise :

La Première Heure

Je ne suis point pour la magnificence ;
Et moins encor pour l'affectation ;
Mais il est une noble et modeste décence
Qui sied le mieux du monde en toute occasion.
Quand on va chez un Roy ce seroit luy déplaire
Si d'un habit sortable on ne faisoit le choix :
Et le moins que l'on doive faire
Est d'aller chez les Dieux comme on va chez les Rois
Il n'est pas beau qu'on s'appriivoise...

L'Heure qu'on va au Temple

Que vôtre esprit a d'épaisseur !
Je vous trouve, ma pauvre sœur,
Une Heure extrêmement Bourgeoise.
Montrez-moy, je vous prie, à choisir dans un cent,
Aucune Dame qui s'en aille
Rendre visite aux Dieux dans un habit décent :
Cela n'est bon qu'à la canaille :
A de petites gens, propres à fatiguer,
Qui sans un vêtement honeste
Souvent ne pourroient distinguer
Un jour ouvrable d'une Feste¹⁵⁴.

L'Heure qu'on va au Temple incarne une femme de la noblesse, comme le suggère le reproche qu'elle adresse à sa sœur d'être « extrêmement bourgeoise ». Représentante d'une sphère sociale où tout repose sur les apparences, le peu de cas qu'elle fait de son habillement reflète le peu d'importance qu'elle accorde au culte.

Il n'est guère surprenant de retrouver cette idée présentée de manière plus explicite quelques années plus tard dans *Esope à la Cour*. Peut-on en conclure pour autant que l'athéisme ne fut pas l'objet réel de la scène mais un simple prétexte pour dénoncer l'hypocrisie des courtisans, comme l'explique prudemment l'avis au lecteur ? Toute proportion gardée, le parallèle entre l'athée et le courtisan occupe très peu d'espace dans

¹⁵³ Edme Boursault, « Avis au Lecteur », *Esope à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

¹⁵⁴ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 3, p. 56 et 57.

l'échange entre Ésope et Iphicrate, qui porte essentiellement sur la foi. Et si la discussion amène le philosophe athée à remettre en cause ses convictions, elle ne parvient pas à le convertir :

Iphicrate

Monsieur, cessons de grace,
Ce discours vous fatigue autant qu'il m'embarasse.
A lutter contre vous j'applique en vain mes soins :
Si vous ne m'abattez, vous m'ébranlez au moins¹⁵⁵.

Leur divergence de point de vue ne constitue cependant pas un obstacle à l'amitié naissante des deux hommes, qui se quittent bons amis sur la promesse d'Ésope de rendre visite à Iphicrate.

Pour un dramaturge de l'époque, intégrer et débattre d'un thème aussi controversé que l'athéisme et ce, sans prendre position, demeure un exercice périlleux. Certains y virent sans doute une apologie de l'athéisme, ce qui explique peut-être que les comédiens refusèrent de jouer la scène lors de la représentation de la pièce, sous prétexte qu'elle n'était « pas tout-à-fait convenable¹⁵⁶. »

Les mœurs de la Cour

Les mœurs de la Cour sont au cœur de la dernière comédie de Boursault. L'hypocrisie, les calomnies, les abus et l'aspiration au pouvoir sont des thématiques prédominantes de la littérature fin de règne, notamment chez La Bruyère¹⁵⁷, mais qui restent relativement peu présentes dans l'œuvre du dramaturge. Certes, dans *Les Fables d'Esopé*, le personnage éponyme avait déjà formulé quelques critiques (prudentes) à l'endroit de la Cour, mais la seconde pièce sur Ésope, forte du succès de la première, s'attache davantage de plus près à peindre les mœurs courtisanes. Il ne s'agit plus d'un portrait de la société en général, mais bien de celui plus ciblé du cercle du pouvoir royal que l'auteur prend soin de situer dans l'Antiquité. Le dramaturge, avec *Esopé à la Cour*, poursuit une visée qui s'apparente à celle de La Fontaine, ce que le recours aux fables tend

¹⁵⁵ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 49 et 50.

¹⁵⁶ L'« Avis au Lecteur » de la pièce précise ainsi : « On avertit seulement que la troisième Scène du troisième Acte n'est imprimée en caractère différent, que parce qu'on ne la joue pas sur le Théâtre ; n'y étant pas tout-à-fait convenable. » (Edme Boursault, « Avis au Lecteur », *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.)

¹⁵⁷ La Bruyère dans *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688) consacre un chapitre à la Cour.

à confirmer. Ainsi, même si elle ancrée dans la civilisation antique, la comédie demeure très contemporaine. Les leçons d'Ésope à Iphis, le courtisan disgracié, permettent de déduire les contraintes sous-jacentes à l'écriture de la pièce :

Esope

Pour reprendre les Rois, sans craindre leurs murmures,
Il faut bien d'autres soins et bien d'autres mesures.
C'est un sentier étroit qui de chaque côté
Présente un précipice à la sincérité.
Les Rois et les flatteurs étant de même datte
Il n'est dans l'Univers aucun Roy qu'on ne flatte ;
Et qui dans leurs plaisirs a l'honneur d'avoir part,
S'il reprend leurs deffauts le doit faire avec art.
Il faut plein du respect que leur présence inspire,
Les leur faire sentir, et non pas les leur dire ;
Et prendre garde encore, en risquant ces leçons,
Qu'ils ne connoissent pas que nous les connoissons¹⁵⁸.

De fait, l'auteur n'ira jamais jusqu'à remettre en cause directement le roi ou le système monarchique. Il semblerait pourtant, si l'on en croit l'« Avertissement » de 1725, que la pièce représentée par les comédiens et publiée par la suite n'ait été qu'une version édulcorée d'un texte à l'origine plus incisif et critique :

Telle qu'elle étoit sur le papier, elle fut encore altérée à la representation, où l'on se crut obligé de retrancher quantité des plus beaux Vers, parce qu'on les trouvoit trop forts, et qu'on en craignoit les applications. Par exemple : Dans la belle Scène du premier Acte, où Crésus se plaint à Esope du peu de sincérité des Courtisans [...] ; on lui faisoit dire ces quatre beaux Vers.

Par là je m'apperçois, ou du moins je soubçonne,
Qu'on encense la Place autant que la Personne ;
Que c'est au Diadème un tribut que l'on rend ;
Et que le Roi qui regne est toujours le plus Grand.

Et dans la même Scene où Cresus disoit encore :

Quoique jusques ici l'équité de mes armes,
A mes seuls ennemis aient causé des allarmes :
Je renonce avec joye aux plus vastes projets,
Si les exploits du Prince épuisent les Sujets.
Guide mes pas toi-même au chemin de la Gloire.

Esope repondoit :

D'ordinaire les Rois y vont par la Victoire,
Seigneur ; c'est le sentier le plus suivi par eux,
Et qu'on trouve honorable, à force d'être affreux.
Quelle grande bataille a-t-on jamais gagnée,
Que l'horreur n'ait suivie, ou n'ait accompagnée ?
Eh ! Qu'est-ce que l'on gagne ? Un morceau de terrain,
Que le Victorieux quitte le lendemain.

¹⁵⁸ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 5, p. 36.

Cependant bien souvent pour de telles Conquêtes,
 Il en coûte au Vainqueur quinze ou vingt mille Têtes :
 Et le sang que l'on perd dans ce gain malheureux,
 Est toujours le plus noble et le plus généreux, etc.

Il y avoit grand nombre de Vers de la même force répandus dans toute la Pièce,
 qu'on a, ou supprimez, ou gâtez¹⁵⁹.

La pièce que nous avons aujourd'hui sous les yeux conserve quelques traces de cette version antérieure dont les propos ont été adoucis. Crésus affirme ainsi à Ésope :

Cresus
 Par là je m'aperçois, ou du moins je soubçonne,
 Qu'on encense la Place autant que la Personne ;
 Qu'on me rend des honneurs qui ne sont pas pour moy ;
 Et que le Trône enfin l'emporte sur le Roy¹⁶⁰.

La seconde réplique de Crésus citée dans l'« Avertissement » a quant à elle été représentée et publiée sous une forme assez différente de celle qu'avait écrite Boursault :

Cresus
 Que je ressemble un jour à ces fameux Monarques
 Qui pour veiller, deffendre, et régir leurs Etats
 En sont également l'œil, l'esprit, et le bras.
 Guide mes pas toi-même au chemin de la Gloire¹⁶¹.

La réponse d'Ésope est beaucoup plus nuancée que celle qui, selon l'« Avertissement », aurait dû s'y retrouver :

Esope
 Les Rois presque toujourns y vont par la victoire :
 Leurs plus nobles travaux font les travaux guerriers.
 Eh ! Quel Prince a-t'on vû plus couvert de lauriers :
 Après avoir deux fois vû Samos dans vos chaînes,
 Vaincu cinq Rois voisins et fait trembler Athenes,
 Pour en vaincre encore un qui les surpasse tous,
 Vous n'avez plus, Seigneur, à surmonter que vous.
 Sans être Conquerant un Roy peut être Auguste.
 Pour aller à la Gloire il suffit d'être juste.
 Dans le sein de la paix faire de toutes parts
 Dispenser la Justice et fleurir les beaux Arts ;
 Protéger vôtre Peuple autant qu'il vous révère,
 C'est en être, Seigneur, le veritable Pere ;
 Et Pere de son Peuple est un titre plus grand
 Que ne le fut jamais celuy de Conquérant¹⁶².

¹⁵⁹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M' Boursault. Nouvelle édition, Revue, corrigée, et augmentée de plusieurs Pièces, qui n'ont point parues dans les précédentes*, Paris, François Le Breton, 1725, t. I, n.p.

¹⁶⁰ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 4.

¹⁶¹ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 4.

¹⁶² Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 5.

Les acteurs, par les modifications qu'ils ont apportées avant la représentation, ont sans doute cherché à atténuer la portée critique de l'œuvre, notamment lorsqu'elle remettait en cause la monarchie ou les politiques royales. C'est ce que tend à suggérer l'« Avertissement ».

Il n'en reste pas moins qu'en se réfugiant sous la figure du sage Ésope et de ses fables, Boursault critique la Cour, son fonctionnement et ses valeurs. Dès le début de la pièce, la comparaison qu'établit Ésope entre les mœurs du peuple et celles de la Cour donne le coup d'envoi :

Esope

Que le Peuple et la Cour, Seigneur, sont différens !
 Quoiqu'on nomme le Peuple un Monstre à plusieurs têtes
 Si les uns sont grossiers, les autres sont honnêtes,
 Dans les moins délicats j'ay trouvé tant de foy
 Qu'une seule parole est pour eux une Loy.
 La Cour, en apparence, a bien plus de justesse :
 C'est le séjour de l'art et de la politesse :
 Mais combien de chagrins y faut-il éssuyer ;
 Et sur quelle parole ose-t-on s'appuyer ?
 Tout rares qu'ils y sont, les amis s'embarrassent ;
 Tels voudroient s'étouffer que l'on voit qui s'embrassent :
 Pour un dont la vertu trouve un heureux destin
 Mille vont à leur but à un autre chemin :
 L'un, qui pour s'élever n'a qu'un foible mérite,
 Soûs un dehors zélé cache un cœur hypocrite :
 L'autre met son étude à vous donner des soins
 Quand il sçait que vos yeux en seront les témoins ;
 Celui-ci fait du jeu sa capitale affaire :
 Cet autre en plaisantant devient séxagénaire :
 Et l'on arrive ainsi presque en toutes les Cours
 D'un pas imperceptible à la fin de son cours¹⁶³.

Pourtant, Boursault reste prudent en situant son intrigue dans un cadre spatio-temporel antique. C'est que, comme le constate François Moureau dans l'article intitulé « Séduction, perversion et censure théâtrale », « les auteurs de comédie ont très rapidement compris que leur sauvegarde résidait dans une espèce de distanciation quasi naturelle entre le monde réel et l'univers de la scène, qui devait représenter un "autre monde"¹⁶⁴ ». Cet autre monde est pure fiction : les spectateurs ne sont pas dupes et savent très bien de quelle peinture de mœurs il s'agit. Le procédé est limpide, il invite les comédiens, le spectateur et le lecteur à

¹⁶³ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 5 et 6.

¹⁶⁴ François Moureau, « Séduction, perversion et censure théâtrale », art. cité, p. 663.

décrypter la critique. Ainsi, de l'envie et la jalousie qui conduisent Tirrene et Trasibule à intriguer pour faire tomber Ésope, en passant par les calomnies que Plexipe, « fade courtisan », se plaît à rapporter au philosophe dans l'espoir d'obtenir une marque de reconnaissance¹⁶⁵, l'image de la Cour qui est présentée est assez désenchantée. Faut-il y voir un prolongement de la réflexion sur la légitimité de la noblesse amorcée dans ses comédies précédentes et que l'on retrouve dans celles de ses contemporains ? La question se pose, car *Esope à la Cour* ne se contente plus de mettre en scène des bourgeois et des faux nobles. L'aristocratie, celle qui par définition détermine le bon goût et constitue l'exemple à imiter, est largement décriée. Elle n'est qu'intrigue, hypocrisie, affectation et envie, avec pour enjeu le pouvoir. La vertu n'est pas récompensée, et la sincérité d'Iphis le conduit à la disgrâce. Dans un univers où tout n'est que faux-semblant et calomnies, seul Ésope réussit à se maintenir au-dessus de la mêlée. Mais le public connaît le triste destin du fabuliste qui, selon la légende, sera précipité du haut d'une falaise par les habitants de Delphes.

Si *Esope à la Cour* n'est pas la première pièce à jouer la Cour, elle est certainement celle dans laquelle la critique se fait la plus incisive. On ne trouve rien d'aussi tranché dans le *Démocrite* de Regnard, représenté l'année précédente sur les planches de la Comédie-Française et dont l'action se situe aussi dans une Antiquité de convention. Mettant en scène le philosophe cynique Démocrite, la comédie évoque sans l'approfondir la superficialité de la Cour. Regnard cependant se montre beaucoup plus nuancé que Boursault dans le portrait qu'il brosse de la Cour. Seul le philosophe semble autorisé à manifester sa désillusion face aux mœurs qu'on y trouve :

Démocrite

Tu t'imagines bien que ma joye est extrême
 D'y voir [à la cour] certaines gens tout fiers de leur maintien,
 Qui ne deparlent pas, et qui ne disent rien,
 D'y rencontrer partout des visages d'attente,
 Qui n'ont que l'espérance et les désirs pour rentes,
 D'autres dont les dehors affectés et pieux
 S'efforcent de duper les hommes et les Dieux,
 Des complaisans en charge et payez pour sourire
 Aux sottises qu'un autre est toujours prest à dire,
 Celuy-cy qui bouffy du rang de son ayeul

¹⁶⁵ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 5, p. 16 à 20.

Se respecte soy-même, et s'admire tout seul¹⁶⁶.

Cette perspective qu'adopte Démocrite est du reste peu surprenante, si l'on considère qu'elle est cohérente avec la philosophie du personnage. La prise de position est toutefois contrebalancée par l'opinion favorable que se font de la Cour les autres personnages, notamment son propre disciple et la princesse dont le philosophe est amoureux. En comparaison, la posture de l'auteur d'*Esope à la Cour* apparaît nettement plus audacieuse.

CONVENTIONS CLASSIQUES ET HESITATIONS FIN DE REGNE

L'examen de la structure et des thématiques des comédies de Boursault révèle généralement un changement de direction entre ses premières œuvres dramatiques et celles qui furent représentées après 1680. Ainsi, le thème du mariage qui occupe une place plus importante dans le corpus d'avant 1680 devient tout au plus une convention au service de la tradition dramaturgique dans le second corpus. Alors que la comédie fin de règne évacue graduellement toute finalité morale et qu'elle place l'argent au cœur de l'intrigue¹⁶⁷, Boursault hésite à s'engager dans cette voie. *Esope à la Cour* néanmoins, conserve peu de traces de la légèreté des comédies précédentes. Le dramaturge suit sa propre voie, et la quête que poursuivent la plupart des personnages est une quête de pouvoir. Ce n'est pas l'intérêt économique qui prédomine, mais l'intérêt politique. Pour l'auteur, mais aussi pour le spectateur et le lecteur fin de règne, la nécessité d'un fil conducteur dans les comédies en cinq actes n'est plus qu'un critère esthétique facultatif. Spielmann constatait d'ailleurs à propos de l'ensemble des comédies fin de règne qu'elles « relevaient d'une syntaxe qui n'est pas narrative [mais que] cette faute selon les règles n'était [...] pas rédhibitoire du

¹⁶⁶ Jean-François Regnard, *Démocrite, comédie*, Paris, Pierre Ribou, 1700, acte II, scène 5, p. 33.

¹⁶⁷ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 289.

point de vue du spectateur¹⁶⁸. » Cependant, les dernières pièces de Boursault, si elles prennent leur distance avec le canevas classique sur le plan structurel, ne correspondent pas non plus tout à fait à l'intrigue fin de règne typique que définit Christian Biet dans la préface du *Jeu de l'Ordre et du Chaos* :

L'intrigue devient ainsi plus couramment aléatoire en ceci qu'elle se livre à une sorte de jeu dramaturgique sous forme de partie complexe, qui envisage avec délices toutes les possibilités, tous les coups, toutes les « levées » en multipliant les obstacles, les rebondissements, les péripéties, les nœuds et les coups de théâtre, sans compter les ruptures d'illusion avec passage ostentatoire du quatrième mur. L'action n'en est plus unie puisqu'elle repose, presque à égalité, sur différents personnages titulaires de différentes intrigues. Ces intrigues se croisent et associent les personnages principaux à la fois classiques et nouveaux sans recourir au schéma habituel de la comédie (père/adolescent/valets-qui-font-l'intrigue...). Les fins ouvertes, ou multiples, renforcent ce procédé. Le nœud de l'intrigue, comme il est d'usage en comédie, est le mariage, synecdoque de l'État. Mais le mariage est de plus en plus ridicule, corrodé, vendu, acheté, mis en doute, à mesure que le pouvoir paternel absolu et que le pouvoir marital sont contestés par les intrigues¹⁶⁹.

Certes, cette dynamique du spectacle que décrit Biet est mise à l'œuvre dans le théâtre de Boursault, notamment avec *Esope à la Cour*, qui multiplie les intrigues. Dans l'ensemble toutefois, l'évolution des structures et des thématiques chez l'écrivain apparaît plutôt comme un processus de transition entre deux esthétiques. À certains égards, il demeure très conservateur : sa prédilection pour le théâtre versifié, ses réticences manifestes à remettre en question l'institution matrimoniale pour afficher un cynisme de circonstance et son goût pour la grande comédie (en cinq actes) démontre la persistance de l'esthétique classique dans son théâtre. Sous d'autres aspects, Boursault est en phase avec ses contemporains et contribue avec eux au développement de nouvelles pratiques. L'adoption d'une structure à tiroirs, à la suite de Donneau de Visé et Thomas Corneille, permet de cristalliser une forme avec laquelle le public se familiarise peu à peu, et la prédominance de certaines topiques (perméabilité des classes sociales, corruption) participe à construire les discours critiques. Enfin, l'analyse met aussi en lumière un Boursault qui, à l'occasion, n'hésite pas à explorer d'autres manières d'écrire la comédie. Seul auteur fin de règne à reléguer systématiquement le mariage au rang de thématique secondaire, il entend explorer de nouveaux thèmes comme le journalisme, et la manière dont il présente l'athéisme ou les mœurs de Cour trahit

¹⁶⁸ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 253. Cette tendance du théâtre fin de règne s'oppose d'ailleurs au principe aristotélicien qui veut que la narrativité et la littérarité dramatique assurent la cohérence de la structure d'une comédie (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 254).

¹⁶⁹ Christian Biet, « Préface », dans Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 15.

une posture singulière et inusitée chez les dramaturges de l'époque. Ces thèmes, pourtant très différents, en viennent à observer un même phénomène : celui d'une société obnubilée par le paraître. Pour celui qui veut voir son nom imprimé dans le *Mercur*e comme pour le nouveau noble ou le courtisan, le monde est un énorme théâtre où tout n'est que représentation. Ce jeu des apparences auquel se prêtent les personnages secondaires de Boursault dans ses comédies fin de règne semble ainsi constituer le véritable enjeu critique de son théâtre.

La contribution de Boursault au théâtre sur le plan thématique a aussi ses limites, et certains *topoi* qui apparaissent chez ses contemporains sont totalement absents de ses textes. C'est le cas du jeu. Ce thème que popularisent Baron (*Le rendez-vous des Tuileries, ou le coquet trompé*, 1686), Dancourt (*La désolation des joueuses*, 1687 ; *Les bourgeoises à la mode*, 1692 ; *La loterie*, 1697), Regnard (*Le joueur*, 1696) et Dufresny (*Le chevalier joueur*, 1697 ; *La joueuse*, 1706), pour ne nommer qu'eux, ne fut jamais récupéré par Boursault¹⁷⁰.

¹⁷⁰ La seule allusion faite au jeu se trouve à la scène 3 de l'acte IV de *Phaëton*, lorsque La Première Heure offre à Momus de faire venir une « friponne d'Heure, / Où d'honneste Joueurs, eussent-ils cent témoins, / Comptent si justement que pour cinq ou six points / Jamais une Partie en chemin ne demeure ». (Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 55.)

CHAPITRE V

LES PERSONNAGES

Je me serois emparé aussi bien que lui [Molière], et que ceux qui l'ont précédé, de ces Originaux fameux pour le comique, dont les gros traits marquez des plus vives couleurs, donnent un grand plaisir, sans doute, aux Spectateurs, peu de peine à l'Auteur Comique. Au lieu qu'il faut suer à présent sur les diminutifs de caracteres, dont le comique est imperceptible au goût d'à present, sur tout au goût usé.

Charles Dufresny, « Prologue. Scène 3 », *Le negligent*¹

Le personnage de comédie est une composante essentielle de l'esthétique comique. Comme le rappelle Gabriel Conesa, « c'est par lui que le genre poursuit sa visée anthropologique, en s'appuyant sur les vices et travers qui l'animent² ». Cette notion du personnage de comédie a fait l'objet de maints travaux : elle peut être appréhendée de diverses manières, depuis l'application sémiotique jusqu'à l'approche socio-historique. Notre propos n'est donc pas de redéfinir tous les aspects qu'il couvre, mais plus simplement d'étudier la manière dont Boursault exploite le personnage de comédie. C'est donc dire que nous nous intéresserons d'une part à l'évolution de figures existantes (amoureux, auteur, barbon, précieuse et courtisan, serviteur) et d'autre part à l'apparition de nouveaux types³ (financiers et gens de chicane, enfant, veuve, philosophe, roi). Dans un

¹ Charles Dufresny, *Le negligent*, ouvr. cité, 1727, p. 11.

² Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 109 et 110. Véronique Sternberg-Greiner dans *La poétique de la comédie* estime aussi que les spécificités esthétiques du genre comique se manifestent surtout par le biais des personnages. (Véronique Sternberg-Greiner, *La poétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 42.)

³ « Le type est une sorte de "précondition" des personnages qui se réalise dans chaque pièce ; cette précondition peut être un simple nom, un costume, un trait physique, un dialecte particulier, une manière de parler, un thème. » (Charles Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au*

premier temps toutefois, il convient de dégager quelques considérations générales sur les personnages de comédie dans la dramaturgie de Boursault.

Le premier constat qui s'impose sur ce plan est celui du caractère conventionnel des personnages que l'on trouve dans les premières œuvres de Boursault : les *innamorosi* ; le vieillard jaloux, amoureux d'une jeune fille ; le père faisant obstacle au mariage ; le valet fourbe, rusé mais loyal. Revêtant une fonction comique ou dramatique⁴, ces personnages sont relativement conformes aux attentes des spectateurs de farces et de comédies du début des années 1660. Boursault, de manière générale, ne cherche pas tant à peindre les caractères qu'à reproduire des types convenus qui sont familiers au public.

Le Jaloux endormy, qui figure parmi les premières comédies publiées de Boursault, est aussi celle qui compte le moins d'acteurs. Certes, il s'agit d'une pièce en un acte, mais des considérations financières peuvent aussi expliquer en partie cette sobriété⁵. Quoi qu'il en soit, la comédie ne met en scène que le couple d'amoureux habituel, un valet (Cascaret), le père de la demoiselle et le mari, un vieil homme jaloux (Spadarille). *Le Mort vivant* et *Le Médecin volant* comportent tous deux six rôles, si l'on excepte les personnages endossés par un valet déguisé. Parmi les premières comédies de Boursault, c'est celle des *Nicandres* qui présente la plus grande variété de personnages : soit onze dans *Les Nicandres, ou les menteurs qui ne mentent point* (trois actes), et douze dans l'autre version. Isidore, « homme Sçavant, Pere d'Hipolite » et Eutrope, « Pere d'Ismene » ne figurent que dans *Les deux frères gémeaux* (cinq actes), mais ils prennent peu de part à l'intrigue et leur rôle est accessoire. *La Contre-Critique de l'Escole des femmes* et *La Satire des Satires*, toutes deux

XVII^e siècle, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 2002, p. 32.)

⁴ Jacques Guilhembet, en examinant la figure d'Arlequin chez Marivaux, définit ainsi les trois fonctions possibles du personnage : la fonction comique (caricature, comique de gestes, de mots, etc.), la fonction dramatique (moteur de l'action) et la fonction idéologique (support pour transmettre des idées politiques et philosophiques). Ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives, et le personnage de comédie peut combiner différentes fonctions. (Jacques Guilhembet, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 305 à 320.)

⁵ Ainsi que le rappelle Robert Horville dans son article « Le Classicisme, une notion encombrante ? », « [l]a limitation du nombre de personnages ou l'adoption du lieu unique constituant, en effet, des solutions économiques pour des troupes qui, en France, fonctionnent sur le mode de la répartition des bénéfices. (Robert Horville, « Le Classicisme, une notion encombrante ? », dans Giovanni Dotoli, dossier de revue : « Théâtre et société au XVII^e siècle », *Studi di letteratura francese*, n° XXVI, 2001, p. 99 et 100.)

en un acte, comptent respectivement neuf et huit personnages dont deux rôles figuratifs de suisses ou de laquais. Échangeant dans un salon autour d'un sujet qui les divise en deux camps opposés, les personnages sont ceux d'une bonne société. Tant dans la *Contre-Critique de L'Escole des femmes* que dans *La Satire des Satires* on trouve, à quelques différences près, la même galerie de personnages : un couple de jeunes gens, une amie ou cousine du couple, une précieuse, un ou deux courtisans ridicules, un écrivain et quelques laquais.

Les comédies que Boursault publie après 1680 contiennent une plus grande variété de personnages. Sur ce point, il ne diffère guère de ses contemporains, car ainsi que le rappelle Guy Spielmann, « l'un des points forts de la comédie fin de règne résid[e] justement dans l'élaboration d'une galerie de personnages "à la mode", particuliers à leur époque et d'un réalisme proche du témoignage⁶. » En cinq actes, construites sur un mode itératif, *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour* dénombrent respectivement 21, 19 et 16 personnages, tandis que *Phaëton* et *Les Mots à la Mode* en présentent 14 et 15, si l'on exclut les « gardes » ou autres rôles figuratifs et généraux.

La structure à tiroirs permet l'apparition d'un éventail de personnages⁷. Parce que les comédies de Boursault s'articulent autour d'opportunistes requérant la faveur de paraître dans le *Mercur* ou demandant conseil à Ésope, elles entraînent la juxtaposition de tableaux de mœurs, l'exposition d'une grande variété d'isotopies et surtout, la présentation de nombreux personnages. Marie-Claude Canova dans *La comédie* rappelle ainsi :

À cette volonté de représenter les mœurs contemporaines sur le vif, la nouvelle comédie a ajouté une tendance à lui subordonner l'analyse superficielle des personnages, bien souvent réduits à des types sociaux peu individualisés, représentatifs de nouvelles catégories théâtrales élaborées à partir de nouvelles conditions sociales. Engagés dans des intrigues sans importance, ils sont devenus de simples supports de scènes de mœurs et des prétextes à dialogues piquants d'actualité⁸.

⁶ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 217.

⁷ Spielmann explique par ailleurs que « la thématique du jeu de l'échange favorise l'apparition d'une faune de personnages engendrée autant par le développement d'une monarchie administrative que par l'importance de l'argent dans les rapports sociaux : président de grenier à sel, baillis, collecteurs d'impôts, maltôtiers, intendants, commissaires, procureurs, avocats, et surtout notaires ». (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 224.)

⁸ Marie-Claude Canova, ouvr. cité, p. 68 et 69.

Cette définition convient tout à fait aux comédies à tiroirs de Boursault, dans lesquelles la plupart des personnages n'apparaissent que l'espace d'une scène. Il se vante ainsi, dans sa préface des *Fables d'Esopé*, d' « avoir pû trouver un Noeu à Ésopé [...] [et d']avoir eu le secret de la [sic] faire assez petit pour menager le terrain, et pour introduire sur la Scene des Personnages qu'on aime mieux y voir que les Personnages du Sujet même⁹ ». Le recul de l'intrigue matrimoniale que nous avons observé au chapitre précédent s'explique ainsi par un choix conscient du dramaturge qui, de son propre aveu, préfère mettre l'accent sur les personnages plutôt que sur le sujet et ce, parce qu'il estime que cela répond davantage au goût du public.

MUTATION ET DISPARITION DE CERTAINS TYPES

Les amoureux ou *innamorosi*¹⁰

Les amoureux de Boursault appartiennent à cette catégorie de personnages que Véronique Sternberg-Greiner a identifiée comme étant ceux « dont le "mérite", l'"honnêteté" ou la "civilité" font toute l'identité¹¹ » et que l'on retrouve presque systématiquement dans toutes les comédies d'avant 1680. Certes, Fabrice dans *Le Mort vivant* représente une sorte de anti-héros ou, de l'aveu même de Boursault, un « Heros Ridicule¹² ». Cette caractéristique n'est pas sans évoquer l'esthétique picaresque. Autre exception, *Les Mots à la Mode* pose un regard satirique sur les couples formés par Nannette et Babet avec M. du Rus et M. de l'Orme, ouvrant ainsi la porte à une critique des codes galants qui régissent les rapports de séduction. Boursault pourtant, contrairement à nombre de ses contemporains, s'aventure très peu dans cette voie. Au sein même du théâtre de la Comédie-Française, l'écart entre les personnages amoureux de Boursault et ceux d'autres

⁹ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 6.

¹⁰ Comme nous avons déjà beaucoup commenté le mariage d'un point de vue structurel et thématique, et afin d'éviter les redites, il ne nous a pas semblé pertinent de trop nous attarder sur le couple d'*innamorosi*, la question ayant déjà été analysée.

¹¹ Véronique Sternberg-Greiner, « Morale et civilité sur la scène comique », dans Véronique Sternberg-Greiner et Gabriel Conesa (dir.), dossier de revue : « Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », ouvr. cité, p. 178.

¹² Edme Boursault, « A Monseigneur le Duc de Guise », *Le Mort vivant, Comedie. Dediée à Monseigneur le duc de Guise. Représentée par les Comediens du Roy*, Paris, Nicolas Pepingué, 1662, p. [A, ii, r^o].

auteurs est considérable. L'Oronte de *La Comédie sans Titre* n'a rien en commun avec le Rosandre de *L'avocat savetier* (représenté en 1683) de Rosimond. Alors qu'Oronte fait figure d'honnête homme, raisonnable, sensé et sincèrement amoureux de Cécile, le portrait que brosse de lui-même Rosandre en se présentant à son futur beau-père n'a rien de très engageant :

Rosandre

Je suis n'ay [*sic*] gentilhomme, et d'un vieillard fort riche,
 J'herité force bien, donc je ne fus pas chiche,
 Car ayant la debauche, et la femme et le jeu,
 Tout ce grand bien laissé, se dissipa dans peu.
 La femme commença de desénfler le bource [*sic*],
 Et le vin, et le jeu m'ont laissé sans ressource [*sic*],
 Et tous les trois enfin m'ont mis dans un estat,
 Que je suis à present presque aussi gueux qu'un rat.
 Il est vray, que le sort combatant ma misere,
 Ma [*sic*] donné des vertus, capable [*sic*] de vous plaire ;
 Je suis mutin en diable, et me bat [*sic*] comme deux.
 Je joüe incessamment, et je sçay tous les jeux ;
 Et comme au temps passé le jeu beaucoup me coute,
 Pour m'en recompenser maintenant je filoute.
 [...]
 Toutes les nuits, en bateur de Pavé,
 A tirer des manteaux on m'a souvent trouvé,
 Au reste, pour trinquer, je ne connoist [*sic*] personne
 Qui dedans l'incamot plus galamment s'en donne.
 Il est fort peu de jour qu'on ne me trouve sou,
 Et comme un bon drillot, j'avalle ainsi qu'un trou.
 Alors suivant le feu qui me monte en servelle,
 Je medy, de quelqu'un, ou je cherche querelle,
 Ou prenant du tabac je fume a qui plus plus¹³.

Dépensier, porté sur l'alcool, les femmes, le jeu et les bagarres, voleur à l'occasion, cette description est bien loin de l'idéal du prétendant que l'on retrouve dans la comédie classique et que Boursault persiste à présenter aux spectateurs et lecteurs. La forme de la comédie à tiroirs qui laisse peu de place à la thématique matrimoniale dans l'intrigue permet à l'auteur d'éviter la mise en scène de jeunes premiers intéressés par l'appât du gain. Les petits maîtres et les coquettes fin de règne « aimable[s], mais surtout habile[s], retorse[s] et intéressée[s]¹⁴ » que l'on retrouve souvent chez Poisson (*Les femmes coquettes*, 1671), Dancourt (*Le chevalier à la mode*, 1687) ou Regnard (*L'homme à bonnes fortunes*, 1690) sont totalement absents du théâtre de Boursault. L'auteur ne souscrit jamais à cette représentation cynique des *innamorosi* qui s'impose dans l'esthétique fin de règne.

¹³ Rosimond, *L'avocat savetier. Comedie*, La Haye, Adrian Moetjens, 1683, acte I, scène 1, p. 4.

¹⁴ Véronique Sternberg-Greiner, « Morale et civilité sur la scène comique », art. cité, p. 187.

L'auteur

Le poète a souvent été exploité dans la comédie classique, notamment comme figure d'autorité¹⁵, détenteur d'un savoir qui fait de lui l'ambassadeur idéal pour soutenir un discours idéologique. C'est le procédé que privilégie Boursault dans *La Contre-Critique de L'Escole des femmes* et *La Satire des Satires*. Dans les deux cas, ces personnages interviennent en faveur des détracteurs de Molière et Boileau et font leur entrée une fois que les parties ont exposé leurs arguments. Par leur statut d'écrivain, Lisidor, le « poète » de la *Contre-Critique de L'Escole des femmes*, et Boursault, « auteur », qui entre en scène dans *La Satire des Satires* se présentent comme une figure d'autorité devant un auditoire¹⁶ qu'ils cherchent à convaincre. La fictionnalisation de ces cabales d'auteurs qui secouent le champ littéraire entre 1663 et 1669 permet à Boursault de se défendre contre les attaques portées par Molière et Boileau et de se faire le porte-parole d'un parti. La frontière entre la fiction et la réalité est mince, et ce procédé métatextuel conduit à ce que Conesa a identifié comme étant la troisième phase du personnage de comédie : « lorsque le principe même qui régit l'ordre politique est mis en cause, la comédie fait entendre une voix contestataire plus forte encore ; cette fois, le personnage lui-même, dont la voix fictive ne porte peut-être plus assez loin, est écarté par l'auteur qui s'avance à peine masqué, au lieu de disparaître derrière ses créations¹⁷. »

Dans *La Satire des Satires*, il est encore plus facile de confondre la voix du personnage Boursault avec celle de son auteur. En effet, la mise en abyme de l'écrivain

¹⁵ Ainsi, Donneau de Visé, dans ses *Nouvelles nouvelles*, explique-t-il : « Les Auteurs seront regardez comme personnes de merite, qui par leur esprit sont au dessus du reste des hommes. Ils seront respectez de tout le monde. Ceux du Theatre, le seront, surtout des Comediens, et les uns et les autres, le seront des Libraires, parce qu'ils les font gagner. » (Jean Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, Paris, Pierre Bienfait, 1663, t. 3, p. 153.)

¹⁶ Auditoire est entendu au sens rhétorique du terme, c'est-à-dire comme « l'ensemble de ceux sur lesquels l'orateur veut influencer par son argumentation ». (Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002, p. 33.)

¹⁷ Gabriel Conesa, « Le personnage et le discours de son temps », dans Gabriel Conesa (dir.), *L'esthétique de la comédie*, ouvr. cité, p. 227. Les deux premières phases sont ainsi présentées : « [Dans la première phase], la comédie [...] se soumet aux lois du modèle social pour le refléter et le conforter de façon quelque peu naïve. C'est le groupe qui s'y exprime quasiment directement ; le personnage, simple emploi, s'écarte pour céder un instant la parole à une instance qui le dépasse. Dans une seconde phase, lorsque certaines dérives sociales graves affectent les mœurs sociales, la comédie prend de la vigueur et adopte un regard critique plus efficace parce que mieux intégré à son souci mimétique. Le groupe disparaît donc derrière le personnage, qui donne l'illusion de s'approprier souverainement la parole, afin de formuler ses critiques. »

devient complètement transparente par le choix onomastique. Cette stratégie permet à l'auteur de répondre directement aux attaques de Boileau dans un cadre fictionnel. Par le biais de son personnage, Boursault s'autorise surtout une réflexion sur la poétique du genre satirique, questionnant les limites de la satire, sa fortune littéraire, distinguant la satire de la médisance¹⁸.

À une époque où se constitue un champ littéraire autonome et où le statut d'écrivain tend à se cristalliser, la mise en scène de l'auteur dans les comédies permet de questionner les limites de son autorité. Ainsi, on lit dans *La Contre-Critique de l'Escole des Femmes* :

Ortodoxe

Ah mon Dieu ! Je l'ay veu ! [l'*Astrate*]
 Que les Vers en sont forts, et que tout m'en a plû !
 J'en revins satisfaite autant qu'on le puisse estre ;
 Un Ouvrage si beau, par de la main d'un Maistre ;
 Bien des Gens qu'il charma, l'applaudirent tout haut.
 Dites-moy, s'il vous plaist, qui l'a fait.

Boursault

C'est Quinault.

Ortodoxe

Bon, Quinault !

Emilie

Oüy, vrayment : voudroit-il vous le dire ?

Ortodoxe

Quoy, le mesme Quinault que Despréaux déchire,
 [...]
 Je suis au desespoir, de l'avoir trouvé beau [l'*Astrate*].
 Il me parut charmant ; j'en admirai le tendre ;
 Mais si jamais j'y vais, j'en diray pis que pendre :
 Il ne doit rien valoir, car Despréaux le dit¹⁹.

Et plus loin :

Le Marquis

Le Cid est de Corneille, où Diable as-tu l'Esprit ?
 Il ne vaudroit plus rien, si Despréaux l'eût dit,
 J'en demeure d'accord : mais d'assez fraîche datte,
 Il approuve le Cid, et condamne l'*Astrate*.

¹⁸ Ainsi, Léo Stambul, dans un article récent paru dans *Littératures classiques* et intitulé « La querelle des *Satires* de Boileau et les frontières du polémique », soutient l'hypothèse selon laquelle la querelle des *Satires* de Boileau aurait suscité toute une réflexion sur le genre de la satire. (Léo Stambul, « La querelle des *Satires* de Boileau et les frontières du polémique », dans Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala (dir.), dossier de revue : « Le temps des querelles », *Littératures classiques*, février 2013, n° 81, p. 79 à 90.)

¹⁹ Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, scène 6, p. 30.

Boursault

Les Ouvrages d'Esprit cessent donc d'estre beaux,
Dès qu'ils sont attaquez par Monsieur Despréaux ?

Le débat est inégal : Boursault, le personnage, remet en question l'autorité d'un Boileau absent de la scène, tout en se défendant contre les attaques de ceux qui le considèrent comme un « diminutif d'Auteur, exilé du Parnasse²⁰ ». Ces extraits montrent encore une fois la porosité de la frontière entre réel et fiction. Notons en outre que ces comédies exploitent la scène à des fins idéologiques, offrant au dramaturge une tribune pour défendre ses positions esthétiques et sa conception de la littérature.

La Comédie sans Titre confirme le statut d'autorité de l'écrivain. À la fonction de rédacteur du *Mercur*e se rattache une forme de prestige, qui va de pair avec la notoriété du journal. C'est d'ailleurs ce qui motive l'imposture d'Oronte, qui prétend être le rédacteur du *Mercur*e dans le but d'obtenir de Mr de Boisluisant la main de sa fille Cécile. Ce dernier, explique Lisette, est fortement impressionné par le rédacteur du *Mercur*e :

On ne void rien d'égal, c'est moy qui vous le jure,
A son entestement pour l'Auteur du Mercur :
S'il peut l'avoir pour Gendre, il sera trop content
Le fils d'un Duc et Pair ne luy plaisoit pas tant.
Il ne voit qu'en luy seul un merite qui brille ;
Et tout autre que luy semble indigne de sa fille²¹.

Ici, la noblesse est déclassée au profit du rédacteur du *Mercur*e galant, une profession unique en son genre et se situant au cœur même de l'actualité politique, sociale et littéraire. Relevons en outre que l'Auteur du *Mercur*e ne partage aucune des caractéristiques des nouvellistes que Donneau de Visé met en scène dans ses *Nouvelles nouvelles* et qui sont curieux, indiscrets, extravagants, ignorants, impertinents et fous²². Alors que les pères de la comédie classique aspirent régulièrement à s'adjoindre par le mariage de leur fille un gendre de profession libérale – il n'y a qu'à penser à l'Argan de Molière qui exige pour sa fille un médecin (*Le malade imaginaire*, 1673) ou au Pancrace de Rosimond qui veut un

²⁰ Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, scène 6, p. 47.

²¹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 2, p. 20.

²² C'est le portrait qui ressort de l'analyse de Sara Harvey dans son article intitulé « Les nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé ». (Sarah Harvey, « Les nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé », dans Karine Abiven et Laure Depretto (dir.), dossier de revue : « Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, Armand Colin, n° 78, 2012, p. 58.)

docteur (*L'advocat savetier*, 1683) – l'auteur n'a jamais été un parti enviable. Mais le périodique de Donneau de Visé, en accordant une large place à la littérature, et notamment à la poésie, a contribué à valoriser le statut social de l'écrivain et à lui conférer une autorité *auctoriale*. On peut le voir dans *Les bouts-rimez* de Saint-Glas²³, qui en 1682 met en scène un père obnubilé par le désir d'avoir un gendre capable de composer les meilleurs sonnets. *La Comédie sans Titre*, représentée un an plus tard, nous confirme que l'« Auteur » est devenu un bon parti.

Mais encore faut-il distinguer les *Autheurs* de ceux qui prétendent l'être. Beaugénie (*La Comédie sans Titre*) appartient à cette seconde catégorie. Il incarne l'écrivain fat, sans talent, et imbu de lui-même. Ayant écrit « une énigme si belle/ Qu'elle fera du bruit dans plus d'une ruelle²⁴ » (une flatulence), le public rit autant de la trivialité du propos que des prétentions littéraires du personnage. Toutefois, précisons que les comédies subséquentes de Boursault mettent de côté la figure de l'écrivain sans doute en raison du cadre mythologique qui s'y prête plus difficilement.

Le barbon

La comédie a amplement exploité le personnage du vieux Barbon amoureux, caractérisé le plus souvent par une jalousie excessive et une avarice exagérée, comme le *Pantalone* de la *commedia dell'arte*. Les sentiments incongrus qu'il voue à une jeune fille innocente et naïve qu'il s'obstine à poursuivre de ses assiduités en font un personnage ridicule. Chez Boursault, ce type est présent dans *Le Jaloux endormy* (Spadarille), *Le Mort vivant* (Ferdinand) et *La Comédie sans Titre* (Monsieur de la Motte).

Toutefois, un changement notable s'opère avec *Les Fables d'Esopé*. La laideur et l'âge d'Ésope par opposition à la jeunesse et la beauté d'Euphrosine devraient en principe situer le personnage au même rang que les Spadarille, Ferdinand et Mr de la Motte. À ce propos, Terence Allott dans son « Introduction » des *Fables d'Esopé* estime que « si Boursault évoque ces éléments traditionnels, c'est justement pour les transformer. Loin

²³ Saint-Glas, *Les bouts-rimez*, Paris, Trabouillet, 1682.

²⁴ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 87.

d'être perdu, Ésope [...] s'amuse à jouer les amants ridicules. Le mariage proposé n'est qu'un stratagème [...] afin de sonder le caractère d'Euphrosine et d'Agénor et de révéler toute l'étendue de l'ambition du gouverneur, Learque, père d'Euphrosine²⁵ ». Une réplique d'Ésope à Learque lancée à la fin de la pièce révèle le changement de paradigme :

Esopé

Agenor est bien fait, et vôtre Fille est belle ;
L'un est né Gentilhomme, et l'autre Demoiselle ;
[...]
Il me feroit beau voir, chargé comme un Atlas,
Faire le Soupirant pour de jeunes appas !
Le seul âge inégal rend l'hymen miserable²⁶.

Cette imitation du barbon par Ésope ne relève pas des mêmes ressorts comiques, car si le véritable barbon divertit, c'est d'abord parce qu'il s'accompagne d'une forme de cécité mentale²⁷. Ésope lui, se situe sur un autre plan en parodiant un personnage qu'il sait ridicule et qui est manifestement contraire à sa nature :

Esopé

Je n'ay feint d'aimer et de nuire à leur flâme,
Que pour approfondir ce qu'ils avoient dans l'ame²⁸.

Ce jeu qui sert l'intrigue avant tout est transparent pour le spectateur et permet à l'acteur d'instaurer un lien de connivence avec son public. L'idée n'est pas inintéressante, puisque Regnard, quelques années plus tard, reproduit ce schème du vieux philosophe épris d'une jeune fille dans son *Démocrète amoureux* (1700). Et si dans la pièce cette fois, l'amour du philosophe n'est pas feint, il porte sur lui-même le même regard lucide qu'Ésope, et suscite davantage la pitié que le rire.

²⁵ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XXII et XXIII.

²⁶ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte V, scène 5, p. 112 et 113.

²⁷ Ida Porfido, « Molière, *L'École des femmes*, préface, notes et dossier par Patrick Dandrey, Paris, Livre de Poche, 2000 », dans Giovanni Dotoli, « Théâtre et société au XVII^e siècle », *Studi di letteratura francese*, n° XXVI, 2001, p. 224. Nous reprenons ici la terminologie de Gabriel Conesa, qui à ce propos ajoute que c'est « cet aveuglement [qui] conduit le héros à un paradoxe qui le mine – il est malade sain, misanthrope amoureux d'une coquette, ou dévot colérique. » (Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 110.)

²⁸ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte V, scène 5, p. 112.

Les précieuses, courtisans et beaux esprits

C'est dans *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes* et *La Satire des Satires* que la figure de la précieuse est mise en scène pour la première fois chez Boursault. Ces comédies, qui s'inscrivent au sein de querelles littéraires, s'articulent autour de débats dans lesquels la précieuse joue un rôle central. Critiquer les artifices d'un langage précieux pour en montrer l'absurdité permet de discréditer d'emblée les discours des personnages se prêtant à ces excès. La représentation satirique de la précieuse rejaillit implicitement sur l'ensemble de la coterie, preuve d'une scission entre l'idéal galant et le modèle précieux. Certes, la posture de Boursault n'a rien d'original : elle prévalait déjà chez Boisrobert (*L'amant ridicule* [1655?], *La folle gageure ou les divertissements de la comtesse de Pembroc* [1652]), Chappuzeau (*Le cercle des femmes* [1656], *L'académie des femmes* [1661]) et Molière (*Les précieuses ridicules* [1659], *Le misanthrope* [1666]). On la retrouve encore quelques années plus tard avec *La comtesse d'Escarbagnas* (1671) et *Les femmes savantes* (1672).

Pendants masculins de la précieuse, les marquis et chevaliers se voient réserver un traitement similaire. La précieuse du théâtre classique est remplacée dans le théâtre fin de règne de Boursault par la bourgeoise au langage affecté. Madame de Guillemot qui, dans *La Comédie sans Titre*, découpe un drap *gros rouge* pour se faire un manteau et feint de rendre visite à Oronte en carrosse²⁹, s'y apparente. C'est aussi le cas des sœurs Oriane et Elise, qui parlent sans arrêt tout en prétendant maîtriser l'« Art de se taire »³⁰ et dont l'onomastique trahit la filiation précieuse. Ces personnages correspondent à la *doxa*, cristallisée par la tradition littéraire et la querelle des femmes, qui attribuent généralement aux femmes un caractère frivole et la manie de trop parler³¹. La précieuse des premières comédies de Boursault se confond ainsi avec la femme volubile dont le langage affecté est associé – inadéquatement – à une condition sociale élevée à laquelle aspirent ou prétendent

²⁹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 3.

³⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 3.

³¹ Spielmann rappelle qu'Érasme les jugeait « vindicatives et causeuses », que Vivès croyait qu'elles avaient un penchant naturel pour le vice » et que Le Blanc estimait que plusieurs d'entre elles qui « croient avoir quelque brillant esprit, ont la tête pleine de vif-argent, et la bouche de babil ». (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité. 2002, p. 451.)

appartenir des dames issues de la bourgeoisie. C'est d'ailleurs à ce modèle que répondent Madame et Mesdemoiselles Josse.

Madame Josse et ses deux filles ont en effet une filiation avec la précieuse à plusieurs égards. La principale différence cependant réside dans le fait qu'elles utilisent un jargon qu'elles croient conforme à leur nouvelle position sociale. Dès la première scène, le Commissaire Mr Griffet brosse un portrait de Madame Josse qui rappelle celui de la précieuse :

Mons. Griffet

Elle s'en fait accroire, et prend des airs trop hauts.
On [les voisins] la blâme, sur tout, de ce qu'elle s'infecte
De certains mots nouveaux que sans cesse elle affecte³².

M. Josse ayant été récemment anobli, sa femme et ses filles (Nannette et Babet) s'efforcent en effet de faire oublier leurs origines bourgeoises³³ et calquent maladroitement un comportement et un langage affecté qu'elles maîtrisent mal :

Mons. Josse

Hé bien ? n'est-il pas beau de voir trois grimacières,
Qui sans le fade appas de vingt bizarres mots,
Que font des étourdis, et que disent les sots,
Tant que dure le jour n'auroient rien à se dire³⁴ ?

À ces « trois grimacières » s'ajoutent deux prétendants « nobles », « fils de parfumeur », M. du Rus et M. de l'Orme, qui sont les pendants masculins de Nannette et Babet. Ce sont cinq personnages en tout, qui rivalisent par leurs manières et leur langage affectés. Le choix de Boursault, en intégrant ces *types* dramaturgiques, est justifié dans l'épître dédicatoire : « Pour mettre dans leur jour toutes les extravagances de la Mode, et toute l'impertinence des faux Nobles j'ay esté contraint de faire tant de caractères ridicules, que le mien, peut-être, n'est pas celui qui l'aura été le moins³⁵. » *Les Fables d'Esopé* présente une variation

³² Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 1, p. 3.

³³

Mad. Josse

[...]
Pour peu qu'on ait de *Goust* au rang où je me vois,
On *Abdique* aisément ce qu'on a de *Bourgeois*.

(Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 3, p. 6.)

³⁴ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 4, p. 11.

³⁵ Edme Boursault, « A Haut et Puissant Seigneur Messire Jacques Lomellini, envoyé extraordinaire de la Serenissime République de Gènes, auprès de Sa Majesté », *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, n.p.

du personnage avec Hortense, « fille entestée de son Esprit », qui se situe à mi-chemin entre la femme savante et la « précieuse » telle qu'on la connaît autour de 1660.

Ce n'est que dans *Esope à la Cour* que Boursault semble délaissé les types de la précieuse et du bel esprit, bien que ces personnages se seraient sans doute facilement intégrés dans une satire de la Cour. Or, ce ne sont pas tant les artifices de la Cour qui sont dépeints dans cette comédie que la médisance, l'envie et l'hypocrisie des courtisans, « étans la plupart ou flatteurs ou jaloux³⁶ ». Plexipe, « fade courtisan », se plaît à colporter des rumeurs pour le plaisir de semer la zizanie et la méfiance, tandis que Tirrène et Trasibule, conseillers de Crésus, manigancent pour provoquer la chute du philosophe. Boursault, dans ses comédies, n'a jamais poussé aussi loin l'étude des caractères. Le courtisan Iphis notamment ne saurait être associé aux « beaux esprits » qui peuplent les comédies classiques, à moins d'y voir une transformation pour le moins draconienne de ce type théâtral. Unique en son genre, chez Boursault du moins, il est responsable de sa propre disgrâce, ayant fait preuve d'une trop grande audace devant son souverain lors d'un festin en oubliant leur différence de statut social. Victime de sa sincérité, le personnage ne doit sa réhabilitation qu'à l'intervention d'Ésope. À Tirrène et Trasibule, « du Conseil de Cresus », qui ont bénéficié des largesses d'Iphis et qui n'hésitent pas à médire sur son compte, Ésope réplique par la fable « Le figuier foudroyé », mettant en scène un figuier généreux qui, frappé par la foudre, voit les oiseaux qu'il a abrités et nourris lui tourner dos et l'insulter³⁷. Et Ésope de conclure en s'adressant aux conseillers :

Esope
 Vous êtes, vous et luy, le Milan et l'Autour,
 Qui voyant du Fiquier le destin déplorable
 Dès qu'il fut malheureux le trouvèrent coupable.
 Tel paroît à vos yeux Iphis disgracié :
 Vôte infidèle cœur qui le voit foudroyé
 Oubliant ses bienfaits dans cette humble posture
 Ne le reconnoît plus que pour luy faire injure³⁸.

Flatteurs, médisants, envieux et ambitieux, telles sont donc les caractéristiques des courtisans dans *Esope à la Cour*.

³⁶ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 9, p. 56.

³⁷ Cette fable, inventée par Boursault, sera réécrite dans les *Contes et fables* d'Eustache Le Noble (Paris, s.é., 1708, p. 175 à 177).

³⁸ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 3, p. 33.

Les serviteurs

Adjuvant se cantonnant à un rôle secondaire dans l'intrigue matrimoniale du *Jaloux endormy*, le valet occupe une fonction plus centrale dans *Le Mort vivant* et *Le Médecin volant* : Gusman (*Le Mort vivant*) et Crispin (*Le Médecin volant*) interviennent dans plusieurs scènes (12 sur 19 dans le cas de Gusman et 15 sur 25 dans celui de Crispin). Dans ces deux pièces, le valet constitue le véritable moteur de l'action, dans le respect de la plus pure tradition latine³⁹. Quant à la comédie des jumeaux, le passage des *Deux Freres Gemeaux* aux *Nicandres* entraîne quelques adaptations, au cours desquelles les valets Robin et Ragotin sont rebaptisés Crispin et Philipin⁴⁰. Ce changement est sans doute lié aux nécessités de la représentation : Crispin et Philipin étaient en effet les personnages attitrés de deux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, Raymond Poisson (1630?-1690)⁴¹ et Claude Deschamps, sieur de Villiers (1600?-1681)⁴². Ces deux mêmes personnages se retrouvent d'ailleurs dans *Le Médecin volant*, suggérant ainsi que la pièce aurait pu être représentée dans les mêmes années par la troupe. De fait, ils disparaîtront ensuite du répertoire de Boursault. Dans les deux versions des *Nicandres*, ce sont les héros qui occupent le devant de la scène, et leurs valets remplissent la fonction d'adjuvant, quoique leur degré d'allégeance diffère⁴³.

C'est dans *La Comédie sans Titre* que s'amorce une transformation de la figure du valet. L'occasion est idéale, puisque Merlin fait sa première apparition sur les planches de la Comédie-Française⁴⁴. La comédie redéfinit les caractéristiques du serviteur en

³⁹ Jean de Guardia, dans *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, rappelle à cet égard que « depuis la comédie latine jusqu'à Molière, une grande partie des intrigues des comédies se présentent formellement comme des suites de fourberies d'un valet rusé, visant la plupart du temps à obtenir pour son maître la femme aimée. » (Jean de Guardia, *ouvr. cité*, p. 30 et 31.)

⁴⁰ Robin est valet du 2^e Nicandre tandis que Ragotin est au service du 1^{er} Nicandre.

⁴¹ Crispin, inconnu avant 1651, apparaît dans 15 comédies entre 1652 et 1673. Créé par Raymond Poisson, le rôle sera repris plus tard par son fils Paul. (Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, *ouvr. cité*, p. 349.)

⁴² Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn (éd.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « La cité des dames », 2008, p. 179.

⁴³ Crispin, malgré les brimades de celui qu'il croit son maître, lui reste fidèle, alors que Philipin se met rapidement au service d'Ismène.

⁴⁴ Edward Forman dans son article intitulé « Merlin at the Comedie-Française 1685-1693 » rappelle que Scarron le mit en scène dans *Le marquis ridicule* (1656) mais qu'il y occupe un rôle mineur. (Edward Forman, « Merlin at the Comedie-Française 1685-1693 », *Seventeenth Century French Studies*, 1988, p. 182.)

questionnant sa relation au monde et, plus spécifiquement, sa relation au maître. Le valet occupe en effet un rôle assez différent de celui qu'il tenait dans les autres textes de Boursault. Dans la pièce, il participe à la rédaction du *Mercure galant* aux côtés de son maître, part en quête de nouvelles « chez le libraire⁴⁵ » et ce faisant, il est amené à porter sur la société le même regard critique qu'Oronte. Lorsque ce dernier rend visite à Cécile (acte IV, scène 5), c'est à Merlin qu'il confie ses tâches et c'est Merlin qui doit traiter avec les visiteurs importuns. Au soldat La Rissole qui demande à parler à Oronte, le valet a ainsi toute latitude pour répondre sans hésiter que « [l]'un vaut l'autre⁴⁶ ». Contrairement à ce qu'on retrouve dans nombre de comédies, depuis Molière jusqu'à Marivaux, Boursault n'opte pas pour le schème du *servo padrone* que provoque habituellement la substitution du maître par son valet. Bien qu'il eût été facile d'insister sur l'écart entre les codes sociaux qui régissent chacune des sphères – Boursault le fait d'ailleurs dans *Le Mort vivant* – ce choix aurait entraîné du point de vue structurel une rupture du schéma itératif. Il faut dire que Merlin n'a rien du personnage grossier et burlesque de la farce classique ; il est un serviteur instruit :

Merlin

Je tiens un Registre fidele
Où chaque heure du jour j'écris quelques nouvelles :
Fable, Histoire, Avanture ; enfin quoy que ce soit
Par ordre alphabétique est mis en son endroit⁴⁷.

Il connaît les règles de grammaire et ne se prive pas pour reprendre le soldat La Rissole tout au long de leur entretien :

Merlin

Parlez bien. On ne dit point navaux,
Ny fataux, ny regaux, non plus que Carnavaux.
Vouloir parler ainsi, c'est faire une sottise.
[...]
Al est un singulier dont le pluriel fait Aux.
On dit, c'est mon égal, et ce sont mes égaux.
C'est l'usage.
[...]
Fatal, naval, régal, sont des mots qu'on excepte.
Pour peu qu'ont [*sic*] ait de sens, ou d'érudition,
On sçait que chaque Regle a son exception⁴⁸.

⁴⁵ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 8.

⁴⁶ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 6, p. 71.

⁴⁷ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 6, p. 71.

⁴⁸ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 6, p. 73.

Il ne faudrait toutefois pas conclure trop rapidement à l'apparition d'un nouvel avatar du serviteur de la comédie fin de règne. Merlin est encore loin des valets intéressés et sans allégeance qui abondent dans le théâtre de Lesage au début du XVIII^e siècle. Dans la comédie de Boursault, il est plutôt un personnage en transition, présentant de nouvelles particularités mais conservant aussi des traits du valet classique. S'il demeure badin⁴⁹, roublard⁵⁰ et avide⁵¹, s'ajoutent aussi à ces spécificités l'instruction et l'observation critique des mœurs de ses contemporains. Ces caractéristiques contradictoires chez un même personnage pourraient certes poser la question de la cohérence psychologique, mais elles sont avant tout l'indice d'une mutation en cours de la figure du valet⁵². Ces nouvelles particularités permettent en outre, sur le plan social, de réduire la distance entre serviteur et maître. Elles sont l'indice de la « déstabilisation sociale »⁵³ qui règne en France à l'époque.

Le personnage du valet comme prolongement du maître se trouve aussi chez d'autres écrivains contemporains comme Palaprat (*Les mœurs du tems*⁵⁴) ou Dancourt. Ainsi,

⁴⁹ Tout au long de la pièce, il entretient avec Lisette, la servante de Cécile, un badinage impertinent.

⁵⁰ Au début de la comédie, Merlin, profitant de l'impatience d'Oronte, réussit à lui extorquer trois louis en échange d'un quadruple offert par Cécile :

Merlin

[...]

Je seray bien-heureux si j'en ay trois pistoles. [pour le quadruple. (Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* [1694], il s'agit d'une double pistole provenant d'Espagne ou d'Italie.)]

Oronte

Tiens, ne perds point de temps en de vaines paroles :

Prends ces quatre louis et me fais ce present.

Merlin. *Après avoir pris les quatre louis.*

Pour vous le refuser je suis trop complaisant.

Je vous l'offre.

(Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 5.)

⁵¹ Ainsi, Merlin se laisse convaincre d'épouser Lisette en échange de la dot conséquente qui est promise : « Trois cent louis ! Messieurs, je l'épouse au plus viste. » (Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 3, p. 78.)

⁵² Cette interprétation va d'ailleurs dans le sens de ce qu'affirme Yves Moraud, qui associe la transformation de la figure du valet à l'apparition de la comédie de mœurs : « Le statut du valet change, sans qu'il y paraisse, lorsque, avec Dancourt, d'abord, puis avec Lesage, la comédie de mœurs se greffe sur la comédie d'intrigue. » (Yves Moraud, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, Paris, Honoré Champion, 1977, p. 542.)

⁵³ Nous empruntons l'expression à Guy Spielmann. (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 227.)

⁵⁴ Les premières scènes de cette comédie représentée en 1685 sont réservées à Merlin, qui reçoit des marchands voulant être payés et qui les reconduit. ([Sainctyon], *Les mœurs du tems. Comédie*, La Haye, Jacob van Ellinckhuysen, 1696. La pièce est publiée sous le nom de Palaprat.)

Crispin, dans *La Gazette de Hollande* (Dancourt, 1692), partage de nombreux points communs avec le Merlin de Boursault. En effet, pour favoriser les amours de son maître, Crispin accepte de remplacer le libraire et de recevoir les doléances et requêtes d'importuns qui souhaitent paraître dans la *Gazette* (scènes 10 à 15). Comme pour la *Comédie sans Titre*, cette substitution se fait sans déguisement, sans heurt, et sans que l'attention du spectateur ne soit détournée de l'objet principal de la pièce, le journalisme. Raisin l'aîné va plus loin encore dans le *Merlin Gascon* (1690), en présentant une relation maître-valet basée davantage sur le principe de l'échange que sur celui du rapport hiérarchique :

Finette

Seriez-vous Dorante ?

Merlin

Non... mais je suis le meilleur de ses amis.

Finette

L'heureuse rencontre !

Merlin

Il me donne un logement chez lui, il me fournit de meubles et d'habits, il m'entretient une table bien servie, et tous les ans il me fait un petit présent réglé pour mes menus plaisirs.

Finette

J'entends.

Merlin

Mais je n'en suis pas méconnaissant. Tous les matins je l'habille depuis les pieds jusqu'à la tête. Le soir il ne dormirait pas tranquillement si je ne l'avais pas mis au lit moi-même. S'il sort, il ne fait pas un pas que je ne le suive partout. S'il a quelque commission à donner pendant la journée, il serait au désespoir d'en charger un autre que moi, aussi je vais au devant de tout ce qu'il peut souhaiter. Je lui verse même à boire à tous ses repas⁵⁵.

Merlin, avatar français des *zanni*⁵⁶, est le dernier valet ou serviteur fidèle (masculin) à prendre part aux comédies de Boursault ou, du moins, à jouer un rôle autre que figuratif. À une époque où les serviteurs disputent de plus en plus le devant de la scène aux jeunes

⁵⁵ Raisin l'aîné, *Merlin Gascon* [1690], cité dans Edward Forman, « Merlin at the Comedie-Française 1685-1693 », art. cité, p.184 et 185.

⁵⁶ D'après les travaux de Jean Emelina, Merlin n'apparaît qu'une fois entre 1652 et 1673, et 14 fois dans les 26 années suivantes. Il figure dans cinq comédies représentées entre 1686 et 1690, puis finit par disparaître de l'affiche. (Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, ouvr. cité, p. 349.)

premiers⁵⁷, Boursault, choisit de les mettre en retrait. Plusieurs années auparavant, Molière avait aussi soustrait le personnage de la liste de plusieurs de ses grandes comédies : *Le misanthrope*, *L'avare*, *Les femmes savantes*, *Le tartuffe* ne présentent pas de valet qui assurerait les rebondissements de l'intrigue. Dans le cas de Boursault toutefois, le recul de l'intrigue matrimoniale au profit du tableau de mœurs pourrait aussi expliquer la disparition de la figure du serviteur. Son rôle d'adjuvant étant inutile dans cette nouvelle esthétique de la comédie où le mariage n'est plus un élément structurant, la présence du valet n'a plus la même pertinence.

La domestique loyale quant à elle fera une apparition dans *Les Fables d'Esopé*. En apparence, la servante demeure chez Boursault aussi fidèle et impertinente que le veut la convention classique. Pourtant, le dramaturge impose à cette figure traditionnelle un changement de perspective qui contribue à transformer le personnage, comme le souligne Allott :

D'après le texte de la pièce, Doris ne cesse d'attaquer Ésope en soulignant toujours sa difformité. À travers ses paroles la tradition populaire d'un Ésope grotesque peut s'exprimer. Or, dans les comédies de Molière, la servante incarne normalement le sens de la réalité ; elle bataille pour détruire les illusions des personnages obsédés par une idée fixe. Dans la pièce de Boursault, elle se conduit en apparence d'une façon identique. Sa situation est pourtant totalement renversée. Elle ne voit que la surface, c'est-à-dire la laideur d'Ésope, et elle refuse de reconnaître son bon sens. En plus elle ne comprend rien à l'épreuve inventée par Ésope. Il y a donc contradiction flagrante entre ce qu'elle semble apporter de conventionnel et de stéréotypé à la pièce et ce qu'elle apporte réellement⁵⁸.

Certes, Doris demeure fidèle à sa maîtresse, contrairement à la servante intéressée que Donneau de Visé et Thomas Corneille avaient proposée quelques années auparavant avec *La devineresse* (1679) et qui allait connaître une certaine fortune littéraire. Dans cette pièce en effet, Mlle Dubuisson, en échange de cinquante pistoles, avait accepté d'aider Mme

⁵⁷ Nous n'en sommes pas encore à ce phénomène que Christian Biet a décrit comme « le mythe du valet devenu riche bourgeois après avoir franchi, par la ruse, la tricherie, le jeu et le négoce les diverses frontières et hiérarchies sociales. » (Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 293.)

⁵⁸ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XXIII.

Jobin, devineresse, à tromper sa maîtresse⁵⁹. Boursault, lui, choisit avec de ne pas revisiter le critère de loyauté qui régit les rapports entre maîtres et serviteurs.

APPARITION DE NOUVEAUX PERSONNAGES

Financiers et gens de chicane

L'avènement social du financier et de l'homme de loi se traduit dans le théâtre fin de règne par leur apparition récurrente au sein de la liste des personnages. Certes, avocats et procureurs étaient déjà mis sur scène dans la comédie classique, et notamment chez Racine (*Les plaideurs*, 1668) et Molière (*Les fourberies de Scapin*, 1671) ; ils étaient aussi présents dans *Le roman bourgeois* de Furetière (1666) ou dans *Les fables* de La Fontaine (« L'Huître et les plaideurs », Livre IX, 1671). On ne saurait toutefois parler à cette époque d'une pratique généralisée. Chez Boursault, les notaires, financiers et gens de chicane ne figurent que dans les comédies publiées après 1680. Longuemain (receveur de gabelles), Sangsue (procureur de la Cour), Brigandean (procureur du Châtelet)⁶⁰, Albione (veuve d'un notaire), Furet (huissier)⁶¹, Griffet (commissaire)⁶² et Griffet (financier)⁶³ appartiennent à cette catégorie de personnages qui envahissent peu à peu le théâtre comique fin de règne. Chacun d'eux, à l'exception du commissaire Griffet (*Les Mots à la Mode*), se voit réserver une seule scène. Incarnant d'abord et avant tout un corps de métier, le caractère des personnages et leurs discours sont conformes à la conception que s'en font les contemporains de Boursault. Avides, malhonnêtes et fourbes, l'onomastique même ne laisse planer aucun doute quant à leur intégrité. Leur présence sur la scène du théâtre ouvre la porte à la satire et à la critique de mœurs, et ils remplacent dès lors les médecins. De fait, leur incursion dans l'univers dramaturgique coïncide avec la multiplication des comédies

⁵⁹ Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille, *La devineresse, ou les faux enchantemens, comédie représentée par la troupe du Roi*, Bruxelles, Pierre Marto, 1680, acte I, scène 2, p. 4.

⁶⁰ Ces trois personnages figurent dans *La Comédie sans Titre*. Le Châtelet est un tribunal de première instance où sont traitées les causes civiles et pénales, respectivement présidées par le lieutenant civil et le lieutenant général de police, et auquel est attaché un corps d'avocats et de procureurs. (Agnès Aguer, *L'avocat dans la littérature de l'Ancien Régime : du XVII^e siècle jusqu'à la Révolution française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2012, p. 35.)

⁶¹ Albione et M. Furet sont des personnages des *Fables d'Ésope*.

⁶² Ce personnage apparaît dans *Les Mots à la Mode*.

⁶³ Ce personnage apparaît dans *Esopé à la Cour*.

de mœurs. Rapidement figés en stéréotypes, notamment grâce au théâtre italien qui exploite à fond cette veine comique, les gens de chicane ne tardent pas à devenir un lieu commun des comédies fin de règne. Déjà Montfleury avait intégré le notaire à sa liste de personnages en 1674⁶⁴ avec *Le comédien poète*. Quant à Fatouville, il jouait volontiers sur les planches italiennes les acteurs de la justice, ces « procureurs et avocats [qui ont] tant de moyens pour assassiner la Justice du fond, par la rigueur de la forme, et pour sauver, quand bon luy semble, l'irrégularité de la forme par le seul mérite du fond⁶⁵ ». Parallèlement, d'autres dramaturges de la Comédie-Française accordent une place de plus en plus importante à cette catégorie de personnages. Déjà, *Les mœurs du temps* de Palaprat⁶⁶ représenté en 1685 met sur scène plusieurs de ces personnages sans scrupules, qu'il s'agisse de marchands, d'usuriers ou de petits-mâîtres.

La Comédie sans Titre, première comédie de Boursault à introduire financiers et hommes de lois, participe à ce processus de cristallisation, à l'instar des comédies de Fatouville (*La matrone d'Ephèse ou Arlequin Grapignan*, représentée en 1682 ; *Grapignan ou Arlequin procureur*, 1684 ; *Colombine avocat pour et contre*, 1685), dont André Blanc estime qu'elles furent « sans doute les plus sévères pour les gens de justice de toutes celles qui furent jouées alors⁶⁷ ». Quant aux *Fables d'Esopé* et à *Esopé à la Cour*, elles récupèrent ces personnages désormais désincarnés et stéréotypés. Comme le rappelle François Moureau, « vices et corruption se trouvent ainsi vidés de leur caractère scandaleux grâce à des mannequins qui n'ont plus guère d'existence individuelle et, bien que réellement sur la scène, les *types* ont, eux-mêmes, une existence fantomatique : leur jeu imite les traits de mœurs ou de modes réels, mais à l'intérieur d'un système symbolique où la réalité première a perdu son contour et jusqu'à sa matière⁶⁸. » Seul M. Griffet, le commissaire et M. Brice,

⁶⁴ Moyennant dix ducats, ce notaire acceptait d'établir deux contrats dont un seul serait valide. (Montfleury, *Le Comédien Poète*, ouvr. cité, acte V, scène 1, p. 100.)

⁶⁵ [Fatouville], *Arlequin Mercure galant*, dans Gherardi, *Le recueil italien de Gherardi*, ouvr. cité, 1700, t. 1, p. 12.

⁶⁶ Jean de Palaprat, *Les mœurs du tems. Comédie*, La Haye, Jacob van Ellinckhuysen, 1696.

⁶⁷ André Blanc, « Fatouville », André Blanc et Jacques Truchet (éd.), *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. 3, p. 114.

⁶⁸ François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 183.

avocat et frère de Madame Josse dans *Les Mots à la Mode* sont épargnés⁶⁹, ce dernier étant d'ailleurs le seul raisonneur de la pièce.

La scène 5 de l'acte IV s'ouvre sur un dialogue entre Ésope et Mr Griffet, ce dernier voulant obtenir une charge de Fermier « pour le bien public ». La description qu'il fait d'un bon fermier est conforme aux attentes des spectateurs-lecteurs et fait ressortir l'intransigeance du personnage :

Mr Griffet

Il ne fait point de cas des vertus inutiles,
Des soins infructueux et des veilles steriles.
D'une voix unanime et d'un commun accord
Les vertus d'un Fermier sont dans son coffre fort :
Et son zèle est si grand pour des vertus si belles,
Qu'il en veut tous les jours acquérir de nouvelles.
La Vertu toute nuë a l'air trop indigent ;
Et c'est n'en point avoir que n'avoir point d'argent.
[...]
[U]n homme d'esprit versé dans la Finance,
Pour n'avoir rien à faire avec sa conscience,
Fait son principal soin pour le bien du travail
D'être sourd à sa voix tant que dure le Bail,
Quand il est expiré tout le passé s'oublie ;
Avec sa conscience il se réconcilie ;
Et libre de tous soins il n'a plus que celui
De vivre en honnête homme avec le bien d'autrui⁷⁰.

Ces caractéristiques du financier correspondent à celles que véhicule la littérature de l'époque et que Michele Leon rappelle dans un article intitulé « La Finance et la fiction » :

[L'image du financier est celle d'un homme au physique grotesque, à l'esprit médiocre, à l'âme vicieuse ; il est avare, dépourvu de conscience, corrompu et débauché. Les financiers sont tous sortis de la « lie du peuple ». Dans l'imagination populaire, ces parvenus sont des serpents ou des sangsues, une « poignée de canailles qui causent le malheur de million d'âmes ». La Bruyère les peint comme une mauvaise herbe qui s'insinue invisiblement dans la société⁷¹.

Les personnages de financiers et autres gens de chicane n'investissent pas de fonction dramatique structurante dans le théâtre de Boursault : leur présence sert principalement une visée comique et idéologique. Habiles à détourner les lois pour leur propre bénéfice ou à s'approprier les biens d'autrui par des moyens moralement discutables, ces nouveaux

⁶⁹ Cela s'explique peut-être par le fait que la comédie consiste en une satire de la nouvelle noblesse, et que contrairement aux comédies à tiroirs qui sont en cinq actes, elle n'exploite pas une grande variété de *topoi*.

⁷⁰ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 72 et 73.

⁷¹ Michele Leon, « La Finance et la fiction », art. cité, p. 108.

personnages sont constamment confrontés à l'intégrité du protagoniste (Oronte ou Esope) et incapables de tirer leur épingle du jeu. Leur totale absence de remords de conscience demeure peut-être l'indice le plus probant que la crise des valeurs qui secoue le théâtre fin de règne⁷² affecte aussi le théâtre de Boursault.

Les enfants

Les rôles d'enfants sont relativement rares au XVII^e siècle. Non sans s'attirer quelques critiques, Molière avait mis en scène dans *Le malade imaginaire* le personnage de Louison, petite fille rusée, vive, mais aussi naïve et incapable de tenir un secret. L'initiative de Mlle de Villiers, sœur de Raisin, qui en 1685 forme une troupe de huit enfants, s'inscrit quant à elle dans une perspective différente, puisqu'elle attribue à des enfants des rôles d'adulte⁷³. Lorsque Boursault, dans *Les Fables d'Esopé*, met sur les planches deux enfants, Agaton⁷⁴ et Cléonice (III, 6), il opère donc un choix original qui l'expose à des critiques. Agaton et Cléonice, toutefois, ont peu en commun avec Louison. L'un très beau et l'autre très laide, ils sont tous deux spirituels, très polis, s'expriment bien et profitent avec plaisir des leçons d'Ésope. Relevons le fait que cette leçon porte justement sur le paraître, un sujet qui teinte l'ensemble de la dramaturgie comique de Boursault. Les personnages suscitent quelques critiques auxquelles l'écrivain répond dans sa « Preface nécessaire » :

Il y a une Scene de petits Enfans qui finit le troisième Acte, qui a eu assez de succes pour meriter d'avoir des Censeurs. [...] On dit que ces Enfans ont trop d'esprit, et qu'Esopé leur dit de trop belles choses. [...] Pour répondre à une si foible objection il est constant, et j'en prends l'expérience à témoin, qu'on voit tous les jours de petits Enfans de Qualité qui ont une si belle éducation que rien

⁷² Voir le chapitre VII de l'ouvrage de Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime* (ouvr. cité).

⁷³ *Le Mercure galant* de 1685 relate ainsi : « On me mande de Rouen un petit Prodige dont je dois vous faire part. Mademoiselle de Villiers, femme d'un des Comediens de Sa Majesté, à l'exemple de Mademoiselle Raisin sa Mere, qui avoit formé une Troupe de petits Comediens, appelez la Troupe de Monseigneur le Dauphin, y en a étably une autre, à laquelle le Roy a permis de joindre le titre de Comediens de Monseigneur le duc de Bourgogne. Elle a choisy pour la composer, huit enfans avec un Garçon et une Fille qu'elle a ; et les a si bien concertez ensemble, qu'ils ont surpris et charmé toute la Ville, dans deux Représentations que cette petite Troupe a déjà donné d'Ariane, sur le Theatre des Comediens de Monseigneur le Dauphin, qui sont toujours à Rouen. [...] On peut dire que cet établissement est avantageux au Public, puisque ce sont des Eleves que l'on forme pour son plaisir, comme il s'en fait dans toutes les autres Professions. La plupart des bons Comediens, tant Serieux que Comique, comme M^{rs} Baron, Raisin, et autres qui sont dans la Troupe de Sa Majesté, ont esté élevés de cette sorte, et on les a tirez de celle de Monseigneur le Dauphin pour les faire venir à Paris. où vous savez qu'ils se sont rendus parfaits. » (*Mercuré galant*, Paris, Guillaume de Luynes, septembre 1685, p. 323 à 325.)

⁷⁴ Agaton est l'hôte du *Banquet* chez Platon. (Terence Allott, « Notes », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 121 et 122.) C'est aussi le nom d'un poète tragique cité dans *La poétique* pour sa tragédie *La fleur*.

n'est plus agreable que ce qu'ils disent ; et peut-être même a-ce été à en entendre parler quelques-uns que j'ay pris le stile dont j'ay eu besoin pour ceux que j'ay mis sur le Theatre⁷⁵.

La défense de Boursault ne fut pas jugée suffisamment convaincante aux yeux de certains critiques, puisque la lettre préfacielle de l'*Esope* de Le Noble (1691) estime encore invraisemblable qu'un philosophe occupant un poste aussi important qu'Ésope ait pris le temps de trancher une dispute entre deux enfants⁷⁶.

La même année que paraît la comédie du dramaturge de la troupe italienne, Racine reprend pourtant l'argument de Boursault à son compte. Introduisant dans sa tragédie *Athalie* le personnage de Joas, âgé de 9 à 10 ans, Racine présente un enfant de lignée royale, faisant preuve d'une sagacité et d'une maturité qui parurent exagérées aux yeux du public. Il s'en défend ainsi dans sa Préface :

Je croy ne luy avoir rien fait dire, qui soit au dessus de la portée d'un enfant de cet âge, qui a de l'esprit et de la memoire. Mais quand j'aurois été un peu au-delà, il faut considerer que c'est icy un Enfant tout extraordinaire, élevé dans le Temple par un grand Prestre qui le regardant comme l'unique espérance de sa Nation, l'avoit instruit de bonne heure dans tous les devoirs de la Religion et de la Royauté. [...] Je puis dire icy que la France voit en la personne d'un Prince de huit ans et demi [...] un exemple illustre de ce que peut dans un Enfant un heureux naturel aidé d'une excellente éducation⁷⁷.

Contrairement à Boursault, la présence d'enfants sur scène se justifie dans la tragédie de Racine, puisque l'intrigue repose sur la trame historique et biblique. Dans les deux cas néanmoins, il s'agit d'une réécriture dramatique d'une trame existante. Cette scène de Boursault, nous l'avons dit, s'inspire du sujet d'une fable de Phèdre : il est toutefois intéressant de noter que la morale d'Ésope est dispensée aux enfants sans que le philosophe ait recours à la fable. Les fables dans les deux pièces d'Ésope s'adressent à des adultes. Les enfants ne reçoivent pas les enseignements de la fable, mais par le biais des prologues, ils les dispensent. En effet, le prologue des *Fables d'Esopé* contient la fable « Le pouvoir des fables », lue par le jeune Du Perier, âgé de 16 ans, tandis que celui d'*Esopé à la Cour*, intitulé « un Petit Genie », était aussi déclamé par un enfant si on en croit les premiers

⁷⁵ Edme Boursault, « Preface Necessaire », *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 6.

⁷⁶ Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. à Mr L. C. D. L. », *Esopé. Comedie. Accomodée au Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691, n.p.

⁷⁷ Jean Racine, *Athalie. Tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Paris, Denis Thierry, 1691, p. [a iii, r^o].

vers : « Que direz-vous, Messieurs, à moins d'être indigens,/ De voir d'abord paroître un Marmot sur la Scene⁷⁸ ? » Il n'en reste pas moins que les rôles d'enfants demeurent au théâtre un fait d'exception, qui de plus engendre pour la troupe des frais supplémentaires⁷⁹.

La veuve

L'un des personnages les plus marquants à faire son apparition sur le théâtre fin de règne est sans conteste celui de la veuve. Christian Biet et Guy Spielmann, dans leurs travaux sur le théâtre, se sont tous les deux intéressés à ce nouveau type⁸⁰. Biet, dans un article intitulé « La Veuve et l'idéal du mari absolu : Célimène et Alceste », explique les raisons de cette soudaine popularité de la figure :

Les cadets (Biet 1994), les bâtards et les veuves sont au centre des fictions, jusqu'aux filles libres qu'on verra apparaître ensuite. Le XVII^e siècle est ainsi la période où l'on voit les veuves passer de la tradition italienne et gauloise à l'autonomie, où ces personnages s'affranchissent des *topoi*, dépassent le statut du motif pour devenir les pièces essentielles du schéma fictionnel et acquérir une profondeur psychologique et sociale encore ignorée jusqu'alors⁸¹.

On ne trouve rien de tel chez Boursault. La veuve fait son entrée pour la première fois dans *La Satire des Satires*, avec la marquise Orthodoxe. Sa condition de veuve est évoquée dans la liste des personnages ainsi qu'à la scène 6, lorsqu'Orthodoxe lance un « foy de veuve » censé appuyer ses propos⁸². Que ce statut soit celui d'un personnage superficiel, incapable d'argumenter avec pertinence et ayant perdu toute crédibilité auprès du public montre la piètre estime qui lui est rattachée.

La Comédie sans Titre présente aussi un personnage de veuve, la marquise de Calville, qui pleure son quatrième mari (IV, 2). La veuve feignant le chagrin est un motif littéraire ancien, que La Fontaine avait d'ailleurs exploité dans sa fable « La jeune veuve » (1668). Plus tard, en 1702, un mauvais plaisant du *Double veuvage* de Dufresny entonne aussi sur les planches de la Comédie-Française : « Chantons, chantons les douceurs du

⁷⁸ Edme Boursault, « Prologue. Un petit Genie », *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

⁷⁹ Les Registres de la Comédie-Française consignent les dépenses encourues pour les costumes des enfants et pour leur rétribution. (18, 20 et 22 janvier 1690, *Registres de la Comédie-Française*, consultés à la Bibliothèque de la Comédie-Française).

⁸⁰ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 486 et Christian Biet, « De la veuve joyeuse à l'individu autonome », *XVII^e siècle*, n° 187, mars 1995, p. 307 à 330.

⁸¹ Christian Biet, « La Veuve et l'idéal du mari absolu : Célimène et Alceste », *Cahiers du Dix-Septième: an Interdisciplinary Journal*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 215.

⁸² Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, scène 6, p. 34.

veuvage »⁸³. Or, comme le précise Christian Biet à propos de la veuve, deux idéaux s'affrontent au XVII^e siècle, « l'idéal de la femme fidèle à son mari par-delà la mort et à même de renoncer au monde pour suivre son époux dans la tombe, et l'idéal de la femme vertueuse se remarquant au plus vite, en suivant de préférence l'avis de sa famille afin de ne pas rester dans le péché d'être seule, c'est à dire en danger d'être libre⁸⁴ ». Madame de Calville joue sur les deux tableaux : son mari étant mort la veille, elle s'empresse d'aller annoncer la nouvelle au rédacteur du *Mercur* en insistant auprès de lui :

Mad. de Calville

Marquez-y bien l'excès de mon affliction.
Comme une Tourterelle à tous momens je pleure⁸⁵.

Ce qui ne l'empêche aucunement d'évoquer du même souffle l'amour sincère qu'elle vouait à son défunt mari et son prochain mariage :

Mad. de Calville

On me parle déjà de me remarier :
Mais je tiens au défunt par de si fortes chaînes
Que je n'y veux penser de plus de trois semaines.
Il verra si pour lui mes feux étoient constans.

Oronte

Quoy, vous vous résoudrez à pâtre si long-temps
Madame ? Je vous plains : cet effort est pénible.

Mad. de Calville

J'aimois feu mon Mary ; l'amour rend tout possible
[...]
Je sçay bien au surplus ce qu'il faut que je fasse :
J'ay pleuré le défunt avec assez de grâce.
Pendant qu'il se mouroit, fidelle à mon devoir,
J'apprenois à pleurer devant un grand Miroir
Pour pleurer un Mary d'une maniere honneste
Il faut negligemment sçavoir pencher la teste ;
Avoir la gorge nuë, et laisser à dessein
Couler par-cy, par-là des larmes sur son sein :
Eviter les hauts cris que la Canaille jette ;
Avoir un air stupide ; une douleur muette ;
Regarder son malheur avec tranquillité.
Voilà comme l'on pleure en gens de qualité :
Mais si quelque Bourgeoise, ou simple Demoiselle
Osoit pleurer de même on se moqueroit d'elle⁸⁶.

⁸³ Charles Dufresny, *Le double veuvage*, Paris, Pierre Ribou, 1701, acte I, scène 8, p. 20.

⁸⁴ Christian Biet, « La Veuve et l'idéal du mari absolu : Célimène et Alceste », art. cité, p. 216.

⁸⁵ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 63.

⁸⁶ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 61 et 62.

Cette scène de Boursault ne remet en cause ni les droits de la veuve, ni son statut. Elle insiste néanmoins sur les codes sociaux qui régissent le deuil (« Je sais bien au surplus ce qu'il faut que je fasse »). La veuve est une actrice consommée, qui s'est entraînée à pleurer devant un miroir par devoir. Les exigences liées à son rang ne laissent place à aucune manifestation spontanée, et elle n'est rien de plus que le produit d'une société des apparences, où même le chagrin est devenu artificiel. C'est aussi à cette société qu'appartient Albione, la veuve d'un notaire dans *Les Fables d'Esopé*.

Le philosophe et l'athée

Les Fables d'Esopé amène néanmoins son lot de nouveautés sur le plan des personnages et l'un d'eux, promis à un avenir brillant⁸⁷, fait son apparition. Il s'agit, bien entendu, du philosophe grec Ésope. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, le fabuliste légendaire monte sur scène, caractérisé, comme le veut la légende, par un esprit vif, un sens de la justice admirable, une humilité exemplaire et une laideur repoussante. Terence Allott, en introduction de son édition critique des *Fables d'Esopé*, fait remonter au Moyen Âge cette représentation ésopique⁸⁸ : « En sa propre personne il incarne ce divorce entre le physique et le spirituel, entre l'apparence et la réalité⁸⁹. » Sa critique révèle toute l'originalité du choix esthétique opéré par Boursault :

Pour Boursault, l'esclave philosophe n'est pas un personnage grotesque. Loin d'être la cible de la satire, Esopé se révèle ici comme un homme fort qui peut se permettre de se moquer de tout le monde et dont la situation sociale (en tant que ministre du roi Crésus) va de pair avec son caractère. De cette façon, le dramaturge prend le contre-pied de l'image planudéenne d'un pauvre bouffon, image toujours acceptée par le grand public comme la vérité historique. Mais, en même temps, Boursault va surprendre les érudits car son Ésope n'est pas non plus le philosophe mystique cher à Socrate ou à Philostrate⁹⁰.

⁸⁷ Le *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution* répertorie 21 pièces de théâtre postérieures à celle de Boursault dont l'intitulé mentionne Ésope et aucune qui lui soit antérieure.

⁸⁸ *La vie d'Esopé* de Maxime Planude (†1310) décrit un personnage d'une laideur repoussante. *Le livre des subtiles hystoires et fables de Esopé* (1486) le présente ainsi : « [Il] estoit entre tous les hommes difforme, car il avoyt une grosse teste, grant visaige, longues joues, les yeux agus, le col brief, bosse et grosse pance, grosses jambes et larges piedz. » (J. Macho, *Le livre des subtiles hystoires et fables de Esopé* (1486), cité dans Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. X.)

⁸⁹ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XII.

⁹⁰ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XXI.

Dans une lettre de Mr. D. L. R. à Mr L. C. D. L. placée en tête d'*Esope* de Le Noble (1691), l'auteur de la préface affirme que « [l]orsqu'un Auteur met sur le Théâtre un homme universellement connu, il doit lui donner un Caractere non-seulement convenable au sujet qu'il veut traiter, mais il faut qu'il reponde à l'idée generale qu'on en a ; et s'il se peut à la verité de son Histoire⁹¹ ». Boursault, sans être rigoureusement fidèle à l'Histoire et prenant volontiers quelques libertés avec l'intrigue, tente de respecter dans les grandes lignes les caractéristiques principales du personnage décrit par Jean Baudoin dans ses *Fables d'Esope, Phrygien* (1645) :

Il n'est pas hors d'apparence, que par une secrette inspiration des Dieux immortels, Esope n'ait parfaitement sceu la Morale ; il est vray-semblable aussi, qu'en bon sens et en vivacité d'esprit, il a de beaucoup surpassé la plupart de ces gens-là. [...] [Il] fut de condition servile, et natif d'Ammorien, ville de Phrygie. [...] Esope ne fut pas seulement serf de condition, mais le plus difforme de tous les Hommes de son temps. Car il avoit la teste pointuë, le nez plat, le col court, les levres grosses, et le teint noir [...]. Avec cela il estoit ventru, bossu, tortu [*sic*] par les pieds⁹².

D'une certaine manière, ce personnage d'Ésope apparaît comme une sorte d'anti-héros avant la lettre. Son apparence physique, qui fait la risée de tous, est compensée par ses grandes vertus. Dans une lettre à Baudrand publiée en 1697, l'auteur exprime son admiration pour le fabuliste dans ce qui peut être lu comme une justification du choix du personnage :

Je vous ay dit bien des fois, [...] que rien n'est plus instructif que les Fables ; et qu'Esope a été l'un des plus droits et des plus judicieux hommes du Monde. Ce n'est pas de la droiture de son Corps dont j'entens parler ; il n'y en a jamais eu de moins droit que le sien : c'est de la droiture de son Cœur et de son Esprit. Jamais homme n'a fait en si peu de mots de si grandes Leçons [...] Il nous marque le chemin qu'il faut suivre pour aller au bien ; et nous détourne de celui qui conduit au mal [...] Je croy qu'on ne peut faire un faux pas dans le sentier qu'il nous trace ; et qu'il est impossible d'en sortir sans s'égarer⁹³.

Dans la comédie, c'est surtout par les répliques de Doris, servante d'Euphrosine, que le lecteur peut se forger une image d'Ésope. Avec une franchise qui frôle l'indélicatesse, elle

⁹¹ Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. à Mr L. C. D. L. », *Esope. Comedie. Accomodée au Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691, n.p.

⁹² Jean Baudoin, *Les fables d'Esope, Phrygien. Illustrées de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, nouvelle édition augmentée de beaucoup en divers endroits avec des réflexions morales*, Bruxelles, François Foppens, 1669, p. 2 et 3.

⁹³ Edme Boursault, « A Monsieur Baudrand, Docteur de Sorbonne, Ancien Curé de S. Sulpice, qui auroit mieux fait de l'être toujours. Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 292 et 293.

insiste à plusieurs reprises sur la difformité du philosophe, cherchant à convaincre le père d'Euphrosine de renoncer à ce mariage absurde qu'il souhaite pour sa fille. L'insistance et l'impertinence de la servante, son recours aux métaphores et aux figures d'amplification créent bien sûr un effet comique. Ésope est qualifié de (vilain) magot⁹⁴ (I, 1, p.14 ; II, 1, p. 32 ; III, 1, p. 54), de singe (I, 1, p. 15) ; de marmouset (I, 1, p. 15) ; de vilain marsouin (I, 2, p. 22) ; de moitié singe moitié chat-huant (I, 2, p. 22 ; II, 2, p. 35) ; du plus laid Mâtin qu'ait produit l'Univers (I, 4, p. 26) ; de Godenot (I, 4, p. 26) ; de malheureux Cyclope (II, 1, p. 32) ; de malin Bossu (II, 1, p. 33) ; d'hideux visage (II, 2, p. 35), de Margajat⁹⁵ (II, 6, p. 50) et de Gobin (V, 1, p. 100). Il est « [I]e plus mal fait, le plus laid » (Agenor, II, 2, p. 34) et fait peur aux enfants (« [Ésope] d'abord qu'un enfant crie, on luy fait peur de moy⁹⁶ »). L'ironie et l'exagération accentuent encore la laideur du personnage, que Learque oppose aux qualités intérieures :

Doris

C'est un vilain Magot
Franchement.

Learque

Quoy ! friponne, estre assez arrogante...

Doris

Si cela vous déplaist, souffrez donc que je mente.
Me voilà toute prête à dire qu'il est beau ;
Que c'est, si vous voulez, un Adonis nouveau ;
Qu'à le voir sans l'aimer, c'est en vain qu'on travaille ;
Qu'il n'est pas dans le monde une plus riche taille ;
Que du haut jusqu'au bas tout m'en paraît charmant ;
Mais ce sera, Monsieur, mentir impudemment [...].

Learque

Il ne te plaist donc pas ?

Doris

[...]
Je ris incognito d'abord que je le voy ;
Je ne puis m'en tenir quelque effort que je fasse :
Il n'est point de laideur que son museau n'efface :
Et le reste au visage est si bien assorti
Qu'il n'a membre en son corps qui ne soit mal bâti.
Celuy qui le forma choisit un sot modele.

⁹⁴ C'est-à-dire, selon Richelet, « sot, malfait, impertinent, ridicule et mal bâti » (Richelet, cité dans Terence Allott, « Notes », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 123.)

⁹⁵ Selon le *Littre*, il s'agit au sens figuré d'un galopin. (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1870-1872, [en ligne] <http://www.littre.org/>, p. consultée le 12 mars 2014.)

⁹⁶ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte II, scène 4, p. 38.

Learque

S'il luy fit le corps laid, il luy fit l'ame belle⁹⁷.

Le protagoniste, dont on se moque du physique, est estimé et pris au sérieux pour sa grande sagesse, son intégrité et son sens de l'équité. Dans *Esope à la Cour*, l'apparence d'Ésope n'est plus évoquée qu'au passage, constat qu'il émet presque toujours lui-même, comme une sorte de plaisanterie éculée⁹⁸.

La nouveauté ne tient pas seulement à l'apparition du philosophe dans la liste des personnages⁹⁹, mais bien au rôle central qu'il occupe dans les comédies de Boursault. En effet, Ésope est au cœur des deux pièces éponymes : dans la première, il est présent dans 22 des 29 scènes, et ses absences se limitent surtout au début des actes. Il apparaît tout aussi souvent dans la seconde comédie (30 des 34 scènes). La richesse du personnage d'Ésope vient du fait qu'il joue sur les trois registres du personnage de comédie : comique, dramatique et idéologique. Pince-sans-rire, capable de porter sur lui-même un regard lucide, il assure en outre l'unité de la pièce d'un point de vue dramaturgique. Mais sa principale fonction est idéologique, une posture que lui confère son double statut de philosophe et de fabuliste. L'instruction, dispensée par le philosophe antique au moyen de fables, prétend corriger les mœurs, selon le vieil adage *Castigat ridendo mores* (châtier les mœurs en riant). Dans la lettre qu'il écrit à Bossuet, Boursault justifie le choix du personnage d'Ésope par l'objectif de la comédie :

J'y reprens les deffauts en général sans toucher à personne en particulier ; et tel qui n'a jamais été sensible à toutes les remontrances qu'on luy a faites, ravy de rire des sottises d'autruy, appréhende d'en faire, de peur de donner sujet à rire à son tour.

Ce n'est point un conte frivole :
A qui veut faire ce qu'il doit
Il n'est point de meilleure Ecole
Que les Sotises que l'on void.
Dans les plus illustres Familles

⁹⁷ Edme Boursault, *Les Fables d'Esope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 14 et 15.

⁹⁸ « [Ésope] Tout difforme et hideux que vous paroisse Esope » (II, 2, p. 22) ; « [Ésope] Je n'ay pas en laideur mon pareil dans le monde ; / Je le sçay : mais le Ciel propice en mon endroit / Dans un corps de travers a mis un esprit droit » (IV, 3, p. 70) ; « [Laïs] L'esprit net, il est vray, le corps indéchiffrable. / C'est d'une fort belle Ame un fort vilain Etuy » (IV, 2, p. 64).

⁹⁹ Allott rappelle que Madeleine de Scudéry avait déjà introduit un Ésope galant et honnête homme dans les quatrième et cinquième parties de *l'Artamène ou le grand Cyrus*. Elle évoque un Ésope historien qui contiendrait « toutes les intrigues et toute la galanterie de la Cour. » (Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, p. XV et XVI.)

Bien souvent aux Garçons, quelquesfois même aux Filles
 Les conseils des parens semblent hors de saison ;
 Et par les leçons du Théâtre
 Le fat le plus opiniâtre
 Est d'abord mis à la raison.

C'est dans cette veüe, Monseigneur, que j'ay choisi Esope pour le traduire par tout où il y a des abus, et pour luy faire dire, sous les apparences des Fables, la Vérité à tout le monde, sans que personne puisse raisonnablement s'en offenser¹⁰⁰.

Or, c'est par le personnage d'Ésope que l'hybridité générique que suppose la conciliation de la comédie et de la fable est rendue possible : comme l'explique Jean-Claude Brunon, « sa présence permet [...] surtout d'inscrire la fragmentation de l'écriture fabulaire dans la continuité d'une intrigue dramatique et d'une représentation¹⁰¹. » C'est aussi grâce à son personnage que l'auteur peut peindre à la fois les caractères et les mœurs¹⁰², et s'orienter vers la comédie moralisante, qui en est encore à l'époque à ses premiers balbutiements.

Mais Ésope n'est pas le seul philosophe à figurer dans la liste des personnages de Boursault. *Esope à la Cour* met aussi en scène un athée, Iphicrate, qualifié dans la liste des personnages de « Vieux General d'armée ». L'histoire de la Grèce ancienne retient en effet ce nom comme celui d'un général athénien ayant vécu au IV^e siècle avant Jésus-Christ. On ne trouve toutefois nulle mention de l'athéisme ou de la sagesse qui sont pourtant les principales particularités du personnage dans la pièce¹⁰³. Ce stratège militaire, qui d'ailleurs ne fut pas un contemporain d'Ésope (VI^e et VII^e av. J.-C.), est surtout connu pour ses faits d'arme, une dimension presque complètement évacuée de la pièce. Elle n'est évoquée qu'à deux reprises, sans lien direct avec le sujet. D'abord dans la salutation d'Iphicrate à Ésope :

Iphicrate

Après un long service en différentes guerres

¹⁰⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comedie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 71 et 72.

¹⁰¹ Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Ésope* de Boursault et *L'Ésope* de Le Noble », art. cité, p. 157.

¹⁰² Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Ésope* de Boursault et *L'Ésope* de Le Noble », art. cité, p. 156 et 157.

¹⁰³ Moréri, dans la troisième édition de son *Grand dictionnaire historique* (1683) lui consacre une notice : « General des Atheniens, merita le commandement à l'âge de vingt ans, en 359 de Rome, et il se rendit recommandable non pas tant par la grandeur des actions qu'il a faites, que par la discipline militaire. » (Louis Moréri, *Le Grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane, Troisième édition, corrigée, & divisée en deux tomes*, Lyon, J. Gyrin et B. Rivière, 1683, t. 2, partie 1, p. 317.)

Relégué par la Paix dans une de mes Terres
Où sans ambition, sans amour, sans desir,
Je préfère l'étude à tout autre plaisir¹⁰⁴.

Et ensuite au milieu d'une explication :

Iphicrate

J'ay vû la mort de prés dans plus d'une bataille ;
Je l'ay vuë à l'Assaut de plus d'une muraille¹⁰⁵.

D'une certaine manière, la description en tête de la pièce ne reflète pas la réalité : sans cette mention, rien ne permettrait de relier Iphicrate à sa fonction de général puisque la scène où il apparaît porte uniquement sur ses convictions d'athée. Ce subterfuge évite à Boursault de nommer le véritable rôle du personnage, et seul l'« Avis au Lecteur » le décrit comme un « philosophe athée »¹⁰⁶. Le personnage de l'athée avait déjà été mis sur les planches par Molière, avec son *Dom Juan* (1665), dont le personnage éponyme était en outre un séducteur égoïste et impénitent¹⁰⁷. Dorimond en avait fait jouer une version quelques années auparavant¹⁰⁸, et le théâtre du Marais accueillait en 1669 *Le nouveau festin de pierre, ou l'athée foudroyé*, une tragi-comédie en cinq actes¹⁰⁹. Depuis 1673, les comédiens jouaient une version de la pièce de Molière remaniée et versifiée par Thomas Corneille, lequel « [avait] pris le soin d'adoucir certaines expressions qui avoient blessé les Scrupuleux¹¹⁰ ». L'approche de Boursault diffère de celle de ses prédécesseurs. L'athée n'est pas le personnage sans scrupule de Molière et n'a rien du libertin de Rosimond (*Le volontaire*, 1676). L'athée de Boursault est un être de raison, respectueux dans ses propos et capable d'échanger posément sur un sujet : c'est avant tout un philosophe, comparable en tous points à Ésope. L'échange entre Ésope et Iphicrate est principalement ponctué de réflexions philosophiques sur la vertu et surtout, sur la foi. Les deux hommes sont très semblables par leur caractère réfléchi, leur érudition et leur maîtrise du discours rhétorique.

¹⁰⁴ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 44.

¹⁰⁵ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 47.

¹⁰⁶ Edme Boursault, « Avis au Lecteur », *Esope à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

¹⁰⁷ Rappelons que les contemporains avaient alors décriés la pièce, scandalisés « de voir des matieres de Religion alliées avec du comique sur le Théâtre » (A. de Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, seconde édition revüe corrigée et considérablement augmentée*, Paris, C.A. Jombert, 1763, p. 192.)

¹⁰⁸ À Lyon en 1658 est jouée une tragi-comédie en trois actes de Dorimond intitulée *Le festin de pierre ou l'Athée foudroyé, ou le Fils criminel*. Publiée à Paris chez Jean-Baptiste Loyson en 1665, elle est rééditée en Hollande en 1683.

¹⁰⁹ Rosimond, *Le nouveau festin de pierre. ou l'athée foudroyé*, Paris, Pierre Bienfait, 1670.

¹¹⁰ « Le Libraire au Lecteur », Thomas Corneille, *Le festin de pierre*, Paris, s.é., 1683, n.p.

Ici, Boursault n’use d’aucune stratégie pour discréditer à l’avance le raisonnement du personnage, comme il le fait dans d’autres comédies (*Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de l’Ecole des Femmes, La Satire des Satires, Les Mots à la Mode*). Le philosophe athée n’apparaît ni déraisonnable, ni pitoyable ; il est tout au plus victime de ses doutes :

Iphicrate

Sans énigme et sans fard ! Je ne suis pas un homme
 Qui par le nom d’Athée aime qu’on me renomme,
 Je ne dispute point pour vouloir disputer,
 Je cherche à m’éclaircir et non pas à douter.
 Loin d’avoir du plaisir, j’ay de l’inquietude
 A flotter dans le trouble, et dans l’incertitude
 Et chagrin contre moy d’avoir ainsi vécu,
 Le bonheur où j’aspire est d’être convaincu.
 J’ay vû la mort de prés dans plus d’une bataille :
 Je l’ay vûë à l’Assaut de plus d’une muraille ;
 Sans que dans ce péril elle ait pu m’inspirer
 Ni de croire des Dieux, ni de les implorer¹¹¹.

Cette justification de l’athée semble procéder d’une démarche de réhabilitation d’une figure qui, au XVII^e siècle, a suscité énormément de méfiance¹¹². Ajoutons enfin que le personnage d’*Esopé à la Cour* n’a rien en commun avec l’Iphicrate de Corneille (*Œdipe*, 1659) ni avec celui de Molière (*Les amants magnifiques*, 1670).

Quoi qu’il en soit, l’ajout du philosophe à la liste des personnages, et surtout dans un rôle principal, constitue une nouveauté du théâtre fin de règne que *Les Fables d’Esopé* ont fortement popularisé. Jusqu’à la fin du XVII^e siècle, on le retrouve principalement sur les planches des collèges¹¹³, mais le XVIII^e siècle en fera l’un des personnages privilégiés de la dramaturgie des Lumières.

¹¹¹ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 47.

¹¹² Jean-Pierre Cavaillé, « Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002) », *Les dossiers du Grihl*, 2007, [en ligne], <http://dossiersgrihl.revues.org/279>, p. consultée le 12 avril 2014.

¹¹³ Le *Calendrier électroniques des spectacles sous l’Ancien Régime et sous la Révolution* répertorie très peu de pièces mettant en scène un philosophe : en 1680, le père jésuite J. de l’Ange fait jouer au collège de la Sainte-Trinité à Lyon une pièce intitulée *Léon le philosophe* ; au collège des Jésuites (dit de la Maison Professe) à Toulouse est représenté en 1683 *La philosophie à la mode* ; tandis que *Les philosophes à la mode* et *Le philosophe ridicule* sont représentés respectivement au collège des Eudistes à Avranches e 1696 et au collège des Jésuites de Vannes en 1699.

Le roi

Il va sans dire que pour une comédie centrée sur la peinture de mœurs, l'ajout d'un roi au sein de la liste des personnages incite à la prudence. L'Antiquité de convention servant de cadre à *Esopé à la Cour* ne fait guère illusion auprès du public : c'est bien de la Cour de France dont il est question. Par analogie, le spectateur risque d'associer une critique du roi Crésus à Louis XIV, et Boursault se doit de broser un portrait élogieux du monarque. Dans le texte, Boursault prend soin de ne pas mettre en scène de personnages critiquant ouvertement le roi ou remettant en cause ses décisions. Crésus a tout du bon roi : il demande conseil à Ésope et suit ses avis, il administre son royaume et sa Cour avec équité et sagesse, dispensant la justice lorsque cela s'avère nécessaire. Pourtant, le souverain mis en scène n'est pas la figure heureuse que l'on avait coutume de représenter à l'époque, comme le fait remarquer avec justesse Elizabeth C. Goldsmith dans « *Exclusive* » *Conversations*, mais un roi insatisfait des relations qu'entretient la Cour et de la manière dont ses sujets communiquent avec lui¹¹⁴.

La représentation du roi Crésus par Boursault n'a par ailleurs que peu de lien avec celle que l'on retrouve sous la plume de La Bruyère dans *Les caractères* :

L'on porte Cresus au Cimetiere : de toutes ces immenses richesses que le vol et la concussion luy avoient acquises, et qu'il a épuisées par le luxe et la bonne chere, il ne luy est pas demeuré de quoy se faire enterrer ; il est mort insolvable, sans biens, et ainsi privé de tous les secours ; l'on a veu chez luy ni Julep, ny Cordiaux, ny Medecins, ny le moindre Docteur qui ait l'air assuré de son salut¹¹⁵.

Cette contradiction entre historicité et fiction va à l'encontre des règles qui encadrent la construction des personnages historiques, rappelée dans la préface d'*Esopé* de Le Noble. La mise en scène du roi requiert quelques ajustements : l'une des intrigues porte sur le futur couple royal, mais on verrait mal Crésus se transformer en amoureux transi. Les deux amants ne partagent ainsi aucune scène en tête à tête, et c'est Ésope qui, de façon informelle, sert d'intermédiaire entre Crésus et Arsinoé.

¹¹⁴ Elizabeth C. Goldsmith, « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, ouvr. cité, p. 149.

¹¹⁵ Jean de la Bruyère, *Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les Caracteres ou les mœurs de ce siecle*. Lyon, Thomas Amaulry, 1688, p. 221.

On pourrait croire qu'en introduisant le roi au rang des personnages, Boursault cherche à s'attirer les faveurs royales. L'hypothèse est certes vraisemblable, mais nous serions plutôt portée à penser que l'écrivain a tenté de se rapprocher des plus hautes sphères de la Cour pour mieux en faire la critique. Il se souvient sans doute du reproche que lui faisait Dufresny dans sa lettre placée en tête de l'*Esope de Le Noble* (1691) : « La qualité de Ministre d'Etat fait attendre qu'Esope traitera de matière importante¹¹⁶ ». Rappelons surtout que selon l'avertissement de 1725, le manuscrit remis aux comédiens était beaucoup plus incisif et que les acteurs adoucirent plusieurs passages, notamment des dialogues entre Ésope et Crésus.

DU PERSONNAGE ARTIFICIEL AU PHILOSOPHE ECLAIRE

Si l'on s'est attaché, dans un parcours chronologique, à analyser les transformations, les constances et les disparitions des personnages du théâtre de Boursault, nous ne nous sommes guère intéressée à ceux qui brillent par leur absence. Pourtant, certains personnages typiques de la comédie fin de règne n'intégreront jamais le répertoire dramaturgique de l'écrivain : les petits-maîtres, les bâtards, les cadets, les nobles désargentés, les joueurs, les serviteurs malhonnêtes et déloyaux que l'on retrouve chez Baron, Lesage, Dancourt, Dufresny ou Regnard appartiennent à une faune à part. L'absence de ces personnages tend encore une fois à placer Boursault parmi les auteurs de transition. Ni tout à fait classique ni tout à fait fin de règne, ses comédies offrent une galerie de personnages extrêmement variés. Elles participent à redéfinir certains caractères, suggèrent de nouveaux modèles et en délaissent d'autres.

L'analyse révèle en effet que les personnages de comédie de Boursault connaissent plusieurs des mutations qui conduisent de la comédie classique à l'esthétique fin de règne.

¹¹⁶ Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. a Mr L. C. D. L. », *Esope*, ouvr. cité, n.p.

Ainsi, dans *La Comédie sans Titre*, la figure du valet investit de nouveaux traits psychologiques (instruction, regard critique sur les mœurs), tout en conservant certaines de ses composantes intrinsèques (loyauté, impertinence, roublardise). C'est que l'intrigue matrimoniale, qui confiait traditionnellement au valet le rôle d'adjuvant, cède le pas chez Boursault à la peinture de mœurs. Le valet, devenu facultatif, doit alors être recyclé à d'autres fins (comme c'est le cas pour Merlin) ou retirés de la liste des personnages (comme dans *Les Mots à la Mode* ou *Esope à la Cour*). Ce retrait du valet de comédie a des impacts considérables. Louis Riccoboni, explique Jean Goldzink dans *Comique et comédie au siècle des Lumières*, avait relevé que « [c]'est par le recours aux valets et aux personnages subalternes bizarres, mais stéréotypés, que la comédie se refaisait à bon compte, sur ordonnance prévisible, une santé comique anémiée au salon. Remettre les valets dans l'antichambre des coulisses, c'est soit renouveler le comique [...] soit l'exténuer au profit du sérieux¹¹⁷. » On verra plus loin quelles incidences auront sur le comique ces changements dans la liste de personnages.

Quant aux manières affectées et aux excès langagiers qui caractérisent la précieuse de 1660 (*Le Portrait du Peintre*, *La Satire des Satires*), on les retrouve chez la bourgeoise des comédies d'après 1680. Dans les deux cas, ces traits sont mis en scène à des fins satiriques et trahissent l'aveuglement d'un personnage imbu de sa propre supériorité, incapable de voir au-delà de l'artifice. Pourtant, alors que la précieuse cherche à asseoir son autorité littéraire, la bourgeoise s'en sert pour revendiquer un statut social plus élevé. Dans le cas des courtisans, pendants masculins de la précieuse (*Le Portrait du Peintre*, *La Satire des Satires*, *Les Mots à la Mode*), l'hypocrisie et la médisance prennent finalement le pas sur les autres caractéristiques (*Esope à la Cour*). Ces personnages, mis en scène dans la dernière comédie de Boursault semblent surtout investir une fonction plus idéologique que comique.

Enfin, notons que l'intégration des gens de chicane au théâtre de Boursault se fait en parallèle avec ce que l'on retrouve chez les autres dramaturges. Avec ses pairs, et par le

¹¹⁷ Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 34.

biais de ses personnages, l'auteur contribue à construire le discours sur la corruption. Au-delà des personnages eux-mêmes toutefois, ce sont les transformations des rapports qu'ils entretiennent entre eux qui sont significatives, en ce qu'elles reflètent les tensions sociales de cette époque¹¹⁸. C'est ainsi qu'entre les personnages du théâtre fin de règne s'instaure une dynamique de l'échange. Christian Biet explique à ce propos dans *Droit et littérature sous l'Ancien Régime* que « [l]es valeurs fixes ne font plus référence absolue, les comportements personnels, voire marginaux, sont à la disposition de chacun, les combinaisons d'intérêts peuvent se former, les transactions et les associations entre personnages se mettent en place et la société des hommes ne repose plus que sur des contrats et sur des valeurs relatives¹¹⁹. » *A priori*, on a peine à reconnaître dans cette description le théâtre de Boursault : cette vision désenchantée du monde et des rapports lui ressemblent assez peu. Et pourtant, l'étude du corpus a révélé que dès 1683 s'amorce un changement profond dans les relations entre les personnages, non pas entre les personnages principaux, dont les liens demeurent sincères, mais plutôt entre personnages principaux et secondaires. Les importuns qui vont à la rencontre d'Oronte le font dans un but intéressé, cherchant à obtenir une faveur ou à offrir leurs services. Certains argumentent, négocient, tentent d'instaurer un rapport d'échange. La structure à tiroirs favorise d'ailleurs ce type d'interactions, que l'on retrouve aussi à l'œuvre dans les pièces qui mettent en scène Ésope. *Esope à la Cour*, en jouant la Cour et ses intrigues, explore plus avant la question des rapports de force. Dans un univers régi par une hiérarchie en théorie immuable, les courtisans se livrent à une guerre sans merci pour bénéficier de la faveur royale. Alors que certains courtisans forment des alliances pour accroître leur pouvoir, ceux qui gravitent autour du pouvoir cherchent à négocier auprès d'Ésope pour obtenir une charge qu'ils convoitent. Si l'esthétique fin de règne est, comme l'exprime Biet, « le moment du doute sur la nature des normes¹²⁰ », *Esope à la Cour* en constitue l'exemple parfait. La sincérité d'Iphis lui apporte la disgrâce, alors que la médisance, les flatteries et les intrigues des courtisans restent impunies. Dans cette pièce, Ésope demeure l'unique rempart contre les

¹¹⁸ Terence Allott, à propos des *Fables d'Ésope*, estime que « [t]ous ces personnages sont hautement comiques en eux-mêmes, mais [qu']ils ont aussi une valeur représentative. Grâce à eux, Boursault peut nous offrir un échantillon des illusions sociales qui règnent en France et des souffrances qui en dérivent ». (Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, p. XXII.)

¹¹⁹ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, ouvr. cité, p. 334.

¹²⁰ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime*, ouvr. cité, p. 291.

mensonges, la corruption et la soif de pouvoir. Le roi lui-même, incapable de distinguer le vrai du faux, cherche conseil auprès d'Ésope.

Plusieurs des personnages de Boursault participent d'ailleurs à construire cette société des apparences que le dramaturge met en scène. Les précieuses, les courtisans, les financiers corrompus, les bourgeoises ambitieuses et les veuves, accordant une importance excessive au paraître, vivent de faux-semblants. Les affectations langagières, les vêtements, les carrosses et les autres accessoires dont ils s'entourent répondent à cette préoccupation. Leur comportement, leurs actes, sont dictés par ce souci du paraître. Ainsi, ces personnages, prisonniers d'un monde où tout est superficiel, sont en représentation constante. Dans cet univers, il devient ardu de différencier la sincérité du mensonge, l'apparence de la réalité. À cet égard, la présence des enfants sur scène prend une toute autre signification. Personnages par définition naïfs et sincères, il n'est pas anodin de les voir se disputer au sujet d'un miroir. La question de l'apparence est d'ailleurs centrale dans cette scène, et la leçon d'Ésope invite les enfants à cultiver les vertus plutôt qu'à s'attarder à leur image respective.

Il n'en demeure pas moins que le plus grand mérite de l'écrivain tient essentiellement au fait d'avoir introduit le personnage du philosophe et d'en avoir compris tout le potentiel dramatique. Le succès incontestable des *Fables d'Esopé* (nous y reviendrons) a largement contribué à populariser cette figure qui, auparavant, n'avait fait l'objet que de rares apparitions. Détenteur d'une sagesse exemplaire, il n'est guère étonnant de voir la figure du philosophe s'inviter régulièrement dans le théâtre des Lumières. Ce sera plus particulièrement le cas d'Ésope, qui a l'avantage de combiner l'image du philosophe à celle du fabuliste. La présence d'un philosophe athée dans une comédie de Boursault est tout aussi surprenante. La posture du dramaturge entretient une forme d'ambiguïté. Iphicrate, parce qu'il doute, questionne, réfléchit et débat, est de tous les personnages celui qui s'apparente le plus à la figure du philosophe éclairé, promise à une grande fortune littéraire au XVIII^e siècle.

CHAPITRE VI

LE COMIQUE

Il semble qu'il suffise d'avoir fait à plusieurs reprises une certaine quantité de mediocres ou mechans Vers, pour se donner avec beaucoup d'impunité le nom d'Auteur ; et sous ce titre, on hazarde librement un assemblage de Caracteres bien ou mal fondez, d'Incidens amenés à force, et de Galimatias redoublez, que l'on baptise effrontement du nom de Comedie.

Brécourt, « Prologue », *L'ombre de Molière*, 1674¹

Tout comme la structure, les thématiques et les personnages, les procédés comiques privilégiés par Boursault évoluent au fil des ans. Jusqu'à présent, nous nous sommes efforcée dans la mesure du possible de dissocier cette question de l'analyse des composantes de la comédie, c'est-à-dire de traiter la thématique ou le personnage de comédie sans tenir compte de leur potentiel comique. L'examen plus spécifique de la pratique comique de Boursault devrait néanmoins permettre de comprendre la manière dont elle se renouvelle et se transforme. Passer de la farce burlesque à la comédie moralisante – qui plus est dans un contexte de production et de réception qui change de façon draconienne – suppose la mise en œuvre de nouveaux mécanismes, l'exploration d'autres voies afin d'offrir à un public de plus en plus consommateur une expérience esthétique inédite.

Le comique est difficile à appréhender. De très nombreux théoriciens se sont risqués à le faire et bien qu'il soit impossible de dégager un consensus, la plupart admettent volontiers qu'il s'agit d'une notion très complexe se caractérisant par la multiplicité des formes qu'elle peut revêtir. Jean Emelina écrit ainsi dans *Le comique. Essai d'interprétation générale* :

¹ Brécourt, « Prologue », *L'ombre de Molière*, Paris, D. Desclassan, 1674, p. 271 et 272.

Le comique naît du spectacle d'un changement des êtres, de la société, des valeurs, des idées, du langage, du monde ou de soi-même, à la condition expresse que cette modification, réelle ou fictive, voulue ou subie, prévue ou imprévue, légère ou profonde, simple ou complexe, soudaine ou progressive, soit, dans tous les cas, perçue pour de multiples raisons individuelles ou collectives comme anormale, et que cette anomalie n'affecte point ce spectateur, quelles qu'en soient les conséquences éventuelles².

Dans les faits, la variété des formes que peut prendre le comique, celle de ses procédés et des enjeux (affectifs, philosophiques, éthiques, etc.) qui l'entourent condamne nécessairement toute tentative de synthèse à être réductrice³. Cette voie n'est pas la nôtre. Les théories de Bergson⁴, de Freud⁵, d'Emelina, de Sternberg-Greiner ou Goldzink⁶ et les réflexions plus philosophiques ou essayistiques de Baudelaire⁷ ou de Sareil⁸ ont nourri l'ensemble de notre réflexion. Notre objectif n'est pas de prétendre à l'étude exhaustive des procédés comiques que l'on retrouve chez Boursault – cette question à elle seule fournirait amplement de matière pour une thèse – mais de dégager la tendance générale. Plus exactement, il s'agit de voir quelle est la place réservée au comique dans la dramaturgie de l'écrivain. Quelles stratégies sont délaissées et au profit de quoi ? Que nous révèle son théâtre, mais aussi ses lettres et ses préfaces sur cet aspect ? Pour répondre à ces interrogations, nous examinerons trois ressorts comiques : le burlesque, la satire et l'intertextualité. De cette manière, et en faisant le pont avec les éléments que nous avons déjà analysés, nous croyons être en mesure de mieux comprendre les stratégies mises en œuvre par l'auteur au sein de son théâtre et la manière dont se fit le passage d'un comique burlesque à un comique moralisateur ou plus simplement, *de la farce à la fable*.

² Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1996, p. 83.

³ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003, p. 13 et 14.

⁴ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 1999.

⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

⁶ Jean Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, Paris, ENS Fontenay, 1992 et *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000.

⁷ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, éd. Sillage, 2008.

⁸ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.

LE BURLESQUE

Les premiers textes dramaturgiques de Boursault utilisent des procédés comiques relativement conventionnels, hérités de la comédie italienne et espagnole, influencés à la fois par la tradition latine et médiévale. Ils ne sont jamais très éloignés de la farce qui, selon la définition de Marie-Claude Canova, se caractérise « par ses personnages peu nombreux et ancrés dans la réalité quotidienne, par son action linéaire, récit caricatural d'une anecdote, et son comique immédiat et grossier⁹ ». Ces comédies jouent sur un registre souvent burlesque. Elles mettent en scène des personnages qui se déguisent ou se travestissent et qui provoquent des quiproquos, des malentendus et des rebondissements. Comique de situation, de mots, de mouvements et de gestes, pour reprendre la typologie de Bergson, sont omniprésents dans ces premières compositions de l'auteur. L'objectif de ces pièces n'est pas tant de corriger les mœurs en riant, selon l'adage bien connu, que de faire rire¹⁰.

Le burlesque n'est pas aisé à définir et peut revêtir différentes significations en fonction des époques¹¹. Pour notre part, nous lui reconnaissons ici le sens qui s'imposa après la Fronde et que l'on retrouve encore dans le *Grand Larousse* du XIX^e siècle : « Ce qui est d'un comique outré et souvent trivial¹² ». Furetière, dans son *Dictionnaire* (1690), définit le burlesque comme ce qui est « [p]laisant, gaillard, tirant sur le ridicule. Ce mot est assez moderne, [...] venu d'Italie où il y a quantité de Poètes *burlesques*, dont le premier a été Bernica [...]. Les vers *burlesques* françois n'ont pas régné longtemps, à cause qu'on y a introduit trop de licence, tant dans le sujet que dans les vers, et trop de ridicules

⁹ Marie-Claude Canova, ouvr. cité, p. 28.

¹⁰ Marie-Claude Canova, dans *La comédie*, explique ainsi à propos de la farce du XVII^e siècle : « La farce est souvent synonyme de comique bas et d'effets faciles, voire de bouffonnerie. Coups de bâton, mises en sac, plaisanteries lestes et jeux de scène grossiers orientent le genre vers une fantaisie parfois gratuite et exagérée. La satire, bien atténuée, disparaît alors sous le rire. D'où la confusion fréquente entre ces effets scéniques de la farce et son principe esthétique. Et s'il arrive que les deux coexistent, il n'en reste pas moins vrai qu'ils le font dans des proportions variables. » (Marie-Claude Canova, ouvr. cité, p. 26.)

¹¹ Plusieurs critiques se sont intéressés à cette question, parmi lesquels on retiendra notamment les travaux de Jean Leclerc. (Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643 à 1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2008.)

¹² *Grand Larousse* cité dans Jean Emelina, *Comédie et tragédie, Comédie et tragédie*, Nice, Centre de Recherches Littéraires Pluridisciplinaires, coll. « Traverses », 1998, p. 97.

plaisanteries¹³ ». Cette définition correspond à l'un des types de comique qui prédominent dans les premières œuvres de Boursault : *Le Mort vivant* et *Le Médecin volant* notamment s'appuient sur un comique burlesque¹⁴ où les facéties, l'humour scatologique et les ruses occupent une place de premier plan. Quant à la définition de Gérard Genette, qui voit dans le burlesque un procédé instaurant avec le lecteur un jeu de retournement par le travestissement d'un hypotexte¹⁵, elle convient surtout pour nommer la démarche qui prédomine dans *Le Portrait du Peintre*, puisque cette comédie repose sur le retournement d'une autre pièce.

Principalement portés par la figure du valet, qui joue dans les deux pièces un rôle central, ces ressorts comiques sont ceux de la farce italienne. Cela explique en partie que plusieurs critiques ont cru reconnaître dans *Le Mort vivant* une filiation comique avec des pièces italiennes ou espagnoles¹⁶. Il faut dire que l'auteur mise sans doute sur l'exotisme en situant ses pièces à Séville (*Le Mort vivant*) et Toulon (*Le Jaloux endormy*)¹⁷. Ces comédies sont d'ailleurs les seules du répertoire de Boursault à être situées en dehors de Paris, si l'on excepte *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour*.

¹³ Antoine Furetière, « Burlesque », *Dictionnaire universel*, ouvr. cité, t. 1, n.p.

¹⁴ C'est le qualificatif qui apparaît dans l'intitulé de l'édition lyonnaise de 1666. (Edme Boursault, *Le Médecin volant. Comédie burlesque*, Lyon, Charles Mathevet, 1666.)

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 35 et 36.

¹⁶ « *Le Mort vivant* de Boursault a une intrigue plus simple mais qui repose aussi sur des quiproquos d'identité. Fournel affirme qu'il s'agit d'une adaptation des *Morti vivi* de Sforza Oddi, une assertion reprise par Hoffmann, mais aucun des deux n'a sans doute lu la pièce italienne, qui n'a pas la plus petite ressemblance avec celle de Boursault, à l'exception du titre. » Lancaster précise en notes qu'un « titre similaire se retrouve chez Lope dans ses *Muertos vivos*, analysé par Stiefel [...] et chez Juan de Paredes dans son *Muerto vivo*, étudié par Schaeffer, [...] mais ces comédies sont aussi différentes de la comédie de Boursault que l'était la pièce italienne. » (Nous traduisons). [« Boursault's *Mort-vivant* is much simpler in plot but is equally dependent on mistakes of identity. Fournel asserted that it was an adaptation of Sforza d'Oddi's *Morti vivi*, a statement in which he was followed by Hoffmann, but neither could have read the Italian play, which has not the remotest resemblance to Boursault's except in its title. » ; « Similar title were used by Lope in his *Muertos vivos*, analysed by Stiefel [...] [1904] and by Juan de Paredes in his *Muerto vivo*, studied by Schaeffer, [...] but these plays are as unlike Boursault's as the *Morti vivi* is »] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. I, 1966, p. 305.) Cioranescu estimait aussi à tort que *Le Mort vivant* était une imitation d'une pièce espagnole de Calderón. (Monica Pavesio, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Editions dell'Orso, coll. « Medusa », 2000, p. 19.)

¹⁷ *Le Médecin volant* pour sa part reste très nébuleux quant à la localisation. Une didascalie précise simplement que l'action se situe devant la maison de Fernand.

Les premières pièces mettent en avant des *types* bien connus du théâtre français, des valets comme Gusman (*Le Mort vivant*), Crispin (*Le Médecin volant*, *Les Nicandres*) et Philipin (*Le Médecin volant*, *Les Nicandres*). Fourbes, impertinents, répliquant du tac au tac et jouant des figures de répétition, ils privilégient le comique de mots plutôt que le comique de gestes. Gusman, le valet couard et un peu bête¹⁸ mis en scène dans *Le Mort vivant*, est le personnage sur lequel repose toute la portée comique de la pièce¹⁹. Quant au Crispin du *Médecin volant*, « ayant autant d'esprit qu'une buse²⁰ », il joue dans cette farce un rôle tout aussi central. Principaux confidents des amours de leur maître respectif, les répliques impertinentes de Gusman et de Crispin, agrémentées de nombreuses répétitions, suscitent le rire du spectateur. Pour ce qui est de Cascaret, valet de Cleandre dans *Le Jaloux endormy*, il connaît les plans de son maître mais sa fonction dans l'intrigue est plutôt limitée, tout comme sa portée comique, avec quelques rares interventions. Dans cette comédie en un acte, c'est le caractère excessivement jaloux de Spadarille qui constitue l'essentiel du comique. Craignant l'infidélité d'Olimpie au point de la tenir enfermée dans sa chambre, Spadarille est en proie à une jalousie déraisonnable qui le conduit à un comportement obsessionnel. C'est d'ailleurs ce qui campe la pièce dans un registre résolument burlesque²¹. L'enfermement est aussi un motif que l'on retrouve dans *Le Médecin volant* et dans *Les Nicandres* : dans la première comédie, Fernand enferme sa fille pour la dérober aux regards amoureux de Cleandre (du moins le suppose-t-on), tandis que dans la seconde, c'est l'emprisonnement des deux Nicandres qui permet de résoudre le quiproquo d'identité.

Paradoxalement, et même si on peut aisément rapprocher le premier théâtre de Boursault de la farce ou de la comédie italienne ou espagnole, on retrouve peu de *lazzi* dans les textes. Seuls *Le Médecin volant* et *Les Nicandres* en présentent quelques cas. La scène

¹⁸ Il éprouve parfois quelque difficulté à saisir les propos les plus simples : « Ses discours sont pour moy des feüillets du Grimoire ». (Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 12.)

¹⁹ Lancaster estime lui aussi que « l'élément comique prov[ient] des bouffonneries de Gusman ». (Nous traduisons) [« The comic element is derived chiefly from the buffoonery of Gusman. »] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. I, 1966, p. 306.)

²⁰ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 3, p. 6.

²¹ C'est ce qui fait dire à Lancaster que la pièce, dont le comique n'est pas très élevé, a le mérite de présenter des dialogues souvent divertissants. (Nous traduisons) [« While the comic element is not of a high order, the dialogue is often amusing. »] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. I, 1966, p. 283 et 284.)

12 de la farce précise ainsi en didascalie que Crispin « par deux fois estant au milieu, comme Canteas [véritable médecin] veut parler, il s'écoule [*sic*] par derriere luy, et reprend sa premiere place²² », tandis que la scène 6 de l'acte II des *Nicandres* montre Philipin « allongeant une botte » à son maître à trois reprises²³. Seule cette comédie comporte une scène dans laquelle un valet reçoit un soufflet (acte II, scène 7, p. 35), les serviteurs des autres pièces de théâtre ne faisant que craindre les coups²⁴. Précisons que dans le cas des *Nicandres*, la réduction en trois actes entraîne la suppression de certains passages burlesques, dont le soufflet que Jacinte donne à Robin [Crispin] (acte II, scène 9, p. 45). Il va de soi par ailleurs que lors des représentations, les acteurs enrichissaient de leur jeu l'effet comique – ce dont les textes n'ont pas gardé trace. C'est probablement vrai pour l'ensemble des comédies de Boursault, mais sans doute davantage pour celles qui furent créées au début de sa carrière. À cette époque, Donneau de Visé affirme dans sa « Lettre sur les affaires du théâtre » que « [l]es postures contribuent à la reussite de ces sortes de pieces, et [qu']elles doivent ordinairement tout leur succez aux grimaces d'un Acteur²⁵. » Quoi qu'il en soit, les indications explicites attestant de *lazzi* ou de gestes comiques disparaissent complètement des textes de Boursault postérieurs à 1665.

Les scènes triviales se retrouvent essentiellement dans *Le Médecin volant*. Crispin joue volontiers dans le registre scatologique, buvant l'urine de Lucesse et redemandant à plusieurs reprises un échantillon de cette « pauvre pisseuse²⁶ » avant de poser un diagnostic sur son état de santé :

Crispin

Assez d'autres Docteurs d'une étoffe plus mince
Se seroient contentez du rapport de leurs yeux ;
Mais à croire sa langue on en juge bien mieux :
Boisrobert nous enseigne en sa belle Plaideuse,

²² Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 12, p. 25.

²³ Edme Boursault, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, acte II, scène 6, p. 30.

²⁴ Dans le cas du *Mort vivant*, cette crainte n'est formulée qu'à la fin de la pièce, lorsque Gusman émet quelques remarques de cet ordre : « Quelle gresle de coups va tomber sur mon dos. » (Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 44). Cascaret tient aussi des propos similaires dès le début de la comédie : « Si pour vôtre malheur il avient que ce fou./ [...] de son pouvoir se servant à propos,/ De coups drus comme grêle il nous brise les os ? » ; et plus tard : « Ou je me trompe, ou j'aurai du bâton » (Edme Boursault, *Le Jaloux endormy*, ouvr. cité, scène 4, p. 15 ; *Ibid.*, scène 9, p. 25.)

²⁵ Jean Donneau de Visé. « Lettre sur les affaires du théâtre », *Les diversités galantes*, Paris, Jean Ribou, 1665, p. 70.

²⁶ Il affirme ainsi à la servante de Lucesse : « Mais que cette pisseuse/ Fasse une ample pissée, et qui soit copieuse » (Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 10, p. 15 et 16.)

Que le goust est solide, et la veuë est trompeuse,
 Qu'un grand Medecin quand il fait ce qu'il doit
 Il sent mieux une chose à la langue qu'au doigt²⁷.

La présence de telles scènes dans *Le Médecin volant* trahit la filiation de la pièce avec la farce, dont c'est l'une des caractéristiques, ainsi que l'explique Canova :

Plus d'une farce illustre crûment les fonctions naturelles du corps humain : on mange, on boit, on urine, on fait l'amour sans aucune inhibition, car cela est aussi naturel et nécessaire que de respirer. Le comique vise vers le bas et l'utilisation de cette grossièreté est aussi une façon de rabattre l'intellectualisation et la vanité de l'homme. Le rire est ici abaissement, rabaissement même de l'humain²⁸.

Quant aux *Nicandres*, les dialogues entre les serviteurs, plus abondants dans la version en cinq actes, accordent une place prépondérante aux répliques grossières que la version courte supprime. C'est dans ce registre que s'inscrit l'énumération des malheurs que Robin souhaite à Jacinte et dans laquelle il nomme les différentes parties du corps :

Robin

Je souhaite la galle, et qui mine ton corps ;
 A tes pieds tout crochus je souhaite des cors ;
 A tes jambes une ulcere ; a ta cuisse une goutte ;
 Que de toy desormais tout chacun se degouste ;
 Je souhaite a ton ventre une canine faim,
 Et que pas un mortel ne te donne du pain ;
 Loin d'avoir des appas et des charmes qui brillent,
 Je souhaite à ton sein des tetons qui brandillent ;
 A ton bas de visage un menton fort pointu ;
 A tes dents une bresche a passer tout vestu ;
 A ton nez la roupie ; aux yeux cire ; au front crasse ;
 Et que de tes cheveux dont tu tires ta grace
 On fasse des licous aux bourreaux de Paris
 Pour pendre les lacquais qui sont au Paradis²⁹.

Fréquentes dans la *commedia dell'arte*, ces scènes demeurent toutefois assez rares chez Boursault. Il faut juger comme un fait exceptionnel la présence d'une énigme triviale dans *La Comédie sans Titre*. Convaincu d'occuper une place au sein du Parnasse, le bien nommé Beaugénie cherche à mettre en valeur ses talents littéraires en publiant une énigme dans le *Mercurie galant* :

Beaugénie

Je suis un invisible Corps
 Qui de bas lieu tire mon estre ;

²⁷ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 9, p. 16.

²⁸ Marie-Claude Canova, ouvr. cité, p. 31.

²⁹ Edme Boursault, *Les deux frères gemeaux. Ou les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, acte II, scène 9, p. 46.

Et je n'ose faire connoître
Ny qui je suis ny d'où je sors.

*

Quand on m'oste la liberté
Pour m'échapper j'use d'adresse ;
Et devient une femelle traïstresse
De mâle que j'aurois esté³⁰.

L'énigme, en quatrains octosyllabiques aux rimes embrassées féminines et masculines, est écrite de la plus galante manière. L'incongruité naît de l'écart entre une versification irréprochable et la nature scatologique du sujet : « c'est un vent échappé par en bas³¹ ! » Mais alors que le rire suscité par le comportement trivial du valet dans *Le Médecin volant* poursuit une visée plus comique que critique, celui de *La Comédie sans Titre* a une finalité plus satirique. C'est ce qu'on peut déduire de la préface de la comédie : « J'oubliois à dire que l'Enigme qui est à la fin du cinquième Acte n'est point de ma façon ; mais dans le dessein que j'avois de critiquer les Enigmes, qui d'ordinaire cachent des sottises sous de pompeuses paroles, je crus ne pouvoir faire un meilleure [*sic*] choix, pour en montrer tout le ridicule, qu'en jetant les yeux sur celle-là³². » Certes, Beaugénie sait rédiger des vers, mais il se disqualifie lui-même par son incapacité à respecter la bienséance :

Beaugénie

Qu'est-il de plus coulant et de plus naturel ?
Loin que ce que je dis blesse la vray-semblance,
On en fait tous les jours la rude expérience³³.

Convaincu de son propre talent, il ne perçoit pas l'ironie d'Oronte, qui commente l'énigme en disant qu'« il n'est rien de plus galant³⁴ » :

Beaugénie

La nature prudente eut soin d'en faire choix ;
Et de mes Vers nombreux prévoyant l'harmonie
Me douïa tout exprès du nom de Beaugénie³⁵.

Mais si le mot de l'énigme est d'une grossièreté indubitable, le lecteur (et le spectateur) sait que la scène se situe davantage dans le registre de la satire que dans celui de la trivialité pure. C'est que Boursault maîtrise bien les règles du théâtre, et n'ignore pas que des propos

³⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 88.

³¹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 89.

³² Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, p. [a iiiii, v^o].

³³ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 90.

³⁴ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 89.

³⁵ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte V, scène 8, p. 90.

obscènes peuvent nuire à qui prétend écrire de la grande comédie. Il rapportait ainsi quelques années auparavant à Monseigneur de Langres, dans une lettre datée du 10 février 1673 et publiée en 1697 :

Dans le comique même, on veut que les obscénités soient enveloppées, et Molière, tout Molière qu'il était, s'en aperçut bien dans le *Malade imaginaire* [...] La première fois que la pièce fut jouée, l'honnête homme [le frère du *Malade imaginaire*] répondait à l'apothicaire : « Allez Monsieur, allez ; on voit bien que vous avez coutume de ne parler qu'à des cus. » [...] au lieu qu'on fut ravi à la seconde d'entendre dire : « Allez Monsieur, allez ; on voit bien que vous n'avez pas coutume de parler à des visages. » C'est dire la même chose, et la dire bien plus finement³⁶.

C'est cette règle qu'il entend observer pour l'ensemble de son théâtre, surtout pour les pièces publiées après 1665.

La principale caractéristique des premières comédies de Boursault est sans doute le recours généralisé au déguisement ou au travestissement. Ce procédé, très en vogue à l'époque, constitue une source incontournable de quiproquos et de malentendus prévisibles. Ainsi, *Le Mort vivant*, *Le Jaloux endormy*, *Le Médecin volant* et *Les Nicandres* mettent tous en scène des personnages travestis ou déguisés qui, pour la plupart, servent à la fois l'intrigue et le comique. Ceux-ci ne peuvent être considérés comme des personnages à part entière : ils ne figurent d'ailleurs pas dans les listes de personnages en tête des œuvres de Boursault. Olimpie, dans *Le Jaloux endormy*, se déguise « sous le nom d'Aphasie » dans deux scènes (11 et 14), un personnage au rôle limité qui prend peu la parole et qui se fait discrète devant les échanges et négociations entre l'époux Spadarille et le prétendant Cléandre. Le comique naît de ce que les personnages réussissent à duper Spadarille, sous l'œil attentif et complice du public³⁷.

³⁶ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t.1, p. 119 et 120. Les exemples d'auteurs qui ont dû retravailler certains passages plus vulgaires de leur pièce pour satisfaire la critique abondent. Dans la lettre préfacielle de l'*Esopé* de Le Noble, l'auteur du paratexte raconte ainsi qu'une réplique de Geronte à sa femme (« Mais la contentez-vous ? ») dût être modifiée (« Mais comment avec elle, enfin, en usez-vous ? ») pour répondre à la « bile délicate » des « ignorans » [de la Comédie-Française]. (Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. a Mr L. C. D. L. », *Esopé*, ouvr. cité, n.p.)

³⁷ Le recours au déguisement dans ce type d'intrigue est fréquent dans la dramaturgie classique. Georges Forestier, dans *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, relève plusieurs comédies dans lesquelles le déguisement ou le travestissement sont les solutions privilégiées par des jeunes filles enfermées souhaitant retrouver leur amant. (Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 118 et 119.)

Le Mort vivant et *Le Médecin volant* suivent quant à eux le canevas farcesque, qui veut que le valet endosse différents rôles dans le but de favoriser les amours de son maître³⁸. Gusman passe ainsi de l'« habit de valet » à l'« habit d'Ambassadeur » (acte II, scène 2 et 3)³⁹, avant de « fai[re] l'Esprit » (acte III, scène 3 à 5). Le rôle d'ambassadeur qu'il joue lui donne bien entendu le prétexte idéal pour tomber dans le schème du *servo padrone*⁴⁰, motif dont on retrouve des exemples chez de nombreux auteurs à la même époque, dont Scarron (*Jodelet ou le maître valet*, 1645) et Poisson (*Le baron de la Crasse. Le zigzag*, 1662). L'incapacité de Gusman à manier les subtilités des codes galants trahit sa condition sociale inférieure, et ce décalage produit l'effet comique escompté. Ainsi, la déclaration amoureuse qu'adresse l'ambassadeur (Gusman) à Stéphanie se limite à une série de lapalissades, qui dérogent au critère de bienséance :

Gusman

Vous me verriez mourir, si je cessois de vivre.
Car, par exemple un homme, oùy je tiens pour certain,
Qu'un homme qui se meurt est si près de sa fin,
Qu'il s'en faut peu souvent que la mort ne l'attrape.
Et quand la mort nous tient rarement on échape,
Mais si pour m'obliger vous vouliez vous resoudre,
A m'aimer tant soit peu nous pourrions en découdre,
Et dés ce mesme jour l'un et l'autre conjoints,
A grossir nostre race appliquer tous nos soins.

Lazarille bas

Quel brutal⁴¹ !

Le déguisement en « esprit » permet aussi au valet de réaliser des prouesses verbales du plus haut comique, faisant appel à des figures de rhétorique comme des lapalissades (« Mon

³⁸ Forestier commente ainsi le déguisement dans la comédie de Boursault : « Le valet Gusman se déguise en "ambassadeur d'Afrique" et vient ainsi réclamer la main de la jeune fille qu'aime son maître : le but du déguisement est de faire rejeter le prétendant officiel par le père de la jeune fille au profit de cet illustre parti qui tombe du ciel, afin que, une fois l'"ambassadeur" évanoui, le héros puisse être désormais le seul prétendant. Or, à aucun moment Fabrice, le héros, n'est impliqué dans le jeu de son valet : déjà présent en scène au moment de l'entrée fracassante de Gusman, il se contente d'assister à l'action comme les autres personnages. (Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 178.)

³⁹ Sur les 71 déguisements de valets recensés par Forestier dans les comédies écrites entre 1550-1680, il n'y aurait que 5 occurrences de valets déguisés en seigneurs ou ambassadeurs. (Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 173.) *L'Académie des femmes* de Chappuzeau met aussi en scène un valet (Guillot) se déguisant en marquis pour répondre aux désirs paternels d'avoir pour gendre un noble.

⁴⁰ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte II, scène 2 et 3, p. 22 à 31.

⁴¹ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte II, scène 3, p. 29.

fil, ton père Henriquez de Galas/ Mourut le mesme jour qu'arriva son trespas⁴² »), des antanaclases (« A parler franchement l'avantage est petit/ D'avoir peu de cervelle et de faire l'Esprit,/ Ou plustost jusqu'icy l'avanture est nouvelle,/ De trouver un Esprit qui n'a point de cervelle⁴³ » ; « j'eus trop peu d'esprit quand je le voulus faire⁴⁴ ») et des polyptotes (« Et ta haute assurance assure assurément,/ Un trembleur qui trembloit d'avoir du tremblement⁴⁵ »). Les jeux de mots et calembours sont l'un des ressorts comiques privilégiés du valet de comédie, et la disparition du personnage dans le théâtre fin de règne de Boursault freinera l'exploitation de ce type de comique. Chez ses contemporains toutefois, et notamment chez les Italiens, on continue de prêter au valet une langue fleurie, riche en absurdités et en figures de style⁴⁶.

Quant à Crispin, la liste des « Acteurs » précise qu'il est « Valet de Cléon et faux Medecin⁴⁷ ». Il porte la soutane de la scène 7 à 13, avant d'alterner entre ce rôle et celui de frère du médecin (« Crispin avec soutane », « Crispin sans soutane »). Le déguisement en médecin offre ainsi la possibilité de contrefaire le médecin et son savoir pédantesque, dans une tradition comique qui s'apparente à celle du *dottore* de la *commedia dell'arte*. Sous l'apparence du médecin, Crispin fait son entrée en scène en énumérant une liste farfelue de noms dans laquelle se côtoient des personnages de l'Antiquité grecque et latine, des expressions et des personnages de la *commedia dell'arte*, et qui réussissent à faire illusion auprès de Fernand :

Crispin en soutane
Pitagore, Platon,

⁴² Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 39. Cette lapalissade s'inspire vraisemblablement du *Pantagruel* de Rabelais. Nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'intertextualité.

⁴³ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 40.

⁴⁴ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 44.

⁴⁵ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 41.

⁴⁶ Crispin se démarque sur le plan langagier dans d'autres pièces. Il exploite aussi les lapalissades dans *Le Deuil* de Hauteroche (« Mais quand par la rigueur... des ordres qu'il faut suivre/ On est mort tout-à-fait... on ne sauroit plus vivre » [Hauteroche, *Le deuil*, s.n, 1672, scène 5, p. 30 et 31]) et se révèle manifestement inapte à la versification dans *Les bouts-rimez* de Saint-Glas (Saint-Glas, *Les bouts-rimez*, Paris, Trabouillet, 1682). Quant aux prouesses verbales d'Arlequin, elles sont légendaires.

⁴⁷ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, n. p. Cinq autres comédies mettent en scène des valets déguisés en médecin : le *Médecin volant* (1659) et le *Dom Juan ou Le festin de pierre* (1665) de Molière, *Crispin médecin* (1670) de Hauteroche, *Le festin de Pierre* (1677) de Thomas Corneille et *Les eaux de Pirmont* (1669) de Chappuzeau. (Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 173).

Masche-à-vuide⁴⁸, Pancrace, Hésiode, Caton,

Fernand *bas*.

Quel seroit ce Docteur ? écoutons.

Crispin

Caligule,
Polieucte, Virgile, Anaxandre, Lucule,

Fernand *bas*.

O Dieux !

Crispin

Robert Vinot, Scipion l’Africain,
Jodelet, Mascarille, Aristote, Lucain,
Medecins de Cesar, assassins d’Alexandre⁴⁹.

C’est aussi la soutane de médecin de Crispin qui ouvre la porte à plusieurs scènes burlesques. Citons à titre d’exemple la scène 11 dans laquelle, posant son diagnostic, il confond le bras de Fernand avec celui de Lucesse qu’il prétend soigner :

Crispin

Tu Dieue comme il bat, votre poux,
J’aurois bien de la peine à répondre de vous,
Et vostre maladie est sans doute mortelle⁵⁰.

Enfin, si l’on exclut ce que Forestier appelle le « déguisement inconscient », avec les jumeaux Nicandre⁵¹, le travestissement dans *Les Nicandres* est introduit par le personnage d’Ismène, « vestuë en homme ». À la recherche de son amant, le second Nicandre, cette

⁴⁸ Furetière donne la définition suivante : « On dit proverbialement, qu’un homme *masche* à vuide, pour dire, qu’il n’a pas de quoi vivre, ou qu’il n’a pas de la besogne pour travailler et gagner sa vie. » (Antoine Furetière, ouvr. cité, t. 2, p. 572.)

⁴⁹ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 7, p. 9 et 10.

⁵⁰ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 11, p. 18 et 19.

⁵¹ Pour Georges Forestier, le quiproquo d’identité issu de la ressemblance entre deux personnages constitue la deuxième des trois formes de déguisement inconscient. (Georges Forestier, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 44.) Il affirme ainsi : « Le rôle inconscient par ressemblance n’a lui aussi été utilisé que dans cinq pièces différentes : *Ligdamon et Lidias* de Scudery (1629), *Les Ménechmes* de Rotrou (1630), *Clarigène* de Du Ryer (1637), *Les deux Alcandres* de Boisrobert (1638), et *Les Nicandres* (1663). [...] Pour être pleinement développée, cette forme de déguisement nécessite l’élaboration d’une intrigue à structure dédoublée utilisant le principe de la gémellité, et on se doute que les variations permises à partir d’une telle structure sont très réduites. Après la lecture des *Ménechmes* de Plaute, on ne voit guère quelles situations de quiproquo pourraient être ajoutées à un tel schéma. De fait, Rotrou se contente d’adapter la comédie de Plaute, et Boursault, trente ans plus tard, n’aboutit guère dans ses *Nicandres* qu’à un dépaysement et à une modernisation (l’action se passe à Paris, à l’époque contemporaine) de la même intrigue. » (Georges Forestier, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 46.)

dernière quitte Lyon pour Paris en se faisant passer pour un homme. Le subterfuge est révélé par Ismène elle-même dès son entrée sur scène (acte I, scène 5) :

Ismene [s'adressant à Hipolite, maîtresse du Premier Nicandre et à Jacinte, sa servante]
De celui que je dis si vous êtes l'Épouse
Je puis être allarmée, et paroître jalouse ;
L'infidèle !

Hipolite
Jalouse !

Jacinte
Ah ! Madame [Hipolite], voyez
Ce que c'est que nos yeux qui s'étoient fourvoyez ;
Elle est fille, elle même elle s'est éclaircie ;
Ah le joly garçon par la superficie !
Qu'il est drôle !

Hipolite
Elle est fille !

Ismene
Il est vray, je la [sic] suis⁵².

Pour Georges Forestier, le travestissement des *Nicandres* permet surtout d'inscrire la pièce dans la comédie d'intrigue⁵³. Il s'agit d'un procédé traditionnel fréquemment mis au service de la fiction romanesque (*Artémise et Poliante* de Boursault, 1670⁵⁴ ; *L'héroïne mousquetaire* de Préchac, 1677 ; *La fille esclave devenue officier* d'un auteur anonyme, 1711) aussi bien que théâtrale (*Le dépit amoureux* de Molière, 1656 ; *Le jaloux* de Baron, 1687 ; *La fausse suivante* de Marivaux, 1724). Toutefois, le fait qu'Ismène ne tente pas de tromper les autres personnages quant à son identité et que le costume ne soit pas source de quiproquos semblent suggérer un rôle beaucoup plus restreint. Nous croyons plutôt que, dans ce cas précis, le travestissement, sans poursuivre de visée comique, sert les critères de vraisemblance et de bienséance. Il serait impensable qu'une jeune fille voyage seule depuis Lyon et se déplace aussi librement dans Paris : le costume masculin permet à Ismène de

⁵² Edme Boursault, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point*, ouvr. cité, acte I, scène 5, p. 12. Ce passage est identique dans les deux versions.

⁵³ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, ouvr. cité, p. 564.

⁵⁴ Obligé de partir pour la guerre, Poliante quitte Artemise. Celle-ci, inquiète pour la sécurité de son mari, se travestit afin de veiller sur lui. Cette scène du travestissement occupe la dernière partie de la nouvelle.

s'affranchir des contraintes liées à son sexe⁵⁵. Enfin, si l'on considère l'usurpation d'identité comme une forme de déguisement, *La Comédie sans Titre* pourrait aussi être du nombre des pièces qui ont employé ce procédé. Tout au long de la comédie, Oronte prétend être l'auteur du *Mercurie galant*, une imposture maintenue du début à la fin pour le seul bénéfice du père borné de sa dulcinée. Dans ses dernières comédies, Boursault renonce au travestissement et au déguisement, que l'on continue pourtant de voir représentés sur le théâtre de la Comédie-Française dans des pièces comme *La désolation des joueuses* (1687) ou *La folle enchère* (1690).

L'analyse du burlesque chez Boursault, même sans être exhaustive, suffit pour montrer que parmi les premières comédies de l'auteur, *Le Médecin volant* est la pièce qui s'approche le plus de la farce. La définition qu'en donne Canova recoupe plusieurs des éléments que nous avons relevés dans la comédie :

La farce est un genre construit, qui obéit à un certain nombre de conventions : un thème rebattu, un développement sans surprise d'une situation archétypale simple, des personnages connus représentant des types collectifs d'humanité, comme l'Homme ou la Femme, et un langage souvent cru. La farce est schématisation, stylisation, mais elle est aussi un effort pour coller au réel dans ce qu'il a de plus quotidien et de plus terre-à-terre.

Cette représentation d'une humanité médiocre se coule dans un comique caricatural, volontiers obscène et grossier, parce que le seul recours contre la médiocrité aussi généralisée est encore le rire. Aussi la farce est-elle satirique, d'une satire directe qui n'épargne aucun ridicule, aucun travers, aucun vice. Mais le rire est essentiellement destructeur, et nul enseignement moral ne vient aider à reconstruire une image positive de l'humanité. La farce divertit ; elle ne cherche pas à corriger. Elle est l'expression d'un pessimisme désabusé, d'un manque de confiance irrévocable dans l'homme, et le rire qu'elle provoque peut être grinçant⁵⁶.

Pour ce qui est du *Jaloux endormy* et du *Mort vivant*, leur filiation avec la farce est plus discutable. Petites comédies en un ou en trois actes, elles reprennent néanmoins plusieurs procédés farcesques et poursuivent une visée plus divertissante que satirique. Précisons qu'à défaut de connaître des détails sur les costumes, les mouvements de scène ou les

⁵⁵ Voir Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », dans Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaires du Mirail, coll. « Clio, histoire, femmes et sociétés 10 », 1999, p. 21 à 53.

⁵⁶ Marie-Claude Canova, ouvr. cité, p. 25.

décors et la manière dont ces éléments pouvaient servir le comique, notre lecture est nécessairement lacunaire.

Avec le recul de la thématique matrimoniale dans l'intrigue, qui coïncide avec la disparition de la figure du valet dans le répertoire de Boursault, il semble que le comique burlesque ait lui aussi été amené à s'estomper. Le comique de gestes et de mouvements (soufflets, *zanni*), les déguisements et les ruses ne seront plus en usage chez l'auteur après 1665, du moins pas explicitement dans le texte. L'étude des procédés de Boursault permet de prendre la mesure de la distance qui sépare *Le Médecin volant* des *Mots à la Mode*, deux pièces en un acte, ou même *Les Nicandres d'Esopé à la Cour*, comédies en cinq actes. Les dernières comédies de Boursault évitent les ressorts farcesques auxquels la Comédie-Française n'avait pourtant pas renoncé. Ces jeux de scène, qui plaisaient au public, s'invitaient en effet régulièrement dans le théâtre d'auteur comme Regnard ou même Dancourt, ainsi que le rappelle Charles Mazouer dans l'article « Rire en 1700 » :

La Comédie-Française donne aussi à rire avec des jeux de scène parfois des plus farcesques. [...] Comment en serait-il autrement pour un Regnard qui a appris son métier chez les Italiens ? Déguisements avec des jeux poussés au burlesque, victimes bousculées et volées dans une mascarade, amant enfermé dans un étui de contrebasse, vieillard quittant la scène pris de colique. [...] Dancourt, acteur et auteur de la Comédie-Française, n'ignore pas cette tradition comique et la met en œuvre à l'occasion⁵⁷.

Certes, Boursault s'autorise encore quelques rares allusions coquines prononcées par des personnages secondaires. Ainsi en est-il de certaines répliques de Doris (« Oh ! Pour moi volontiers, je suis fille à tout faire⁵⁸ ») et de la femme du paysan Pierrot (« Et quand il s'y boute un tantinet yvrogne, / Mais tenez pour le reste il va droit en besogne⁵⁹ »), passages que la lettre préfacielle de l'*Esopé* de Le Noble ne manque pas de souligner⁶⁰.

⁵⁷ Charles Mazouer, « Rire en 1700 », dans Aurélie Gaillard (dir.), *L'année 1700. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2004, p. 159.

⁵⁸ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 25.

⁵⁹ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte V, scène 3, p. 101.

⁶⁰ Eustache Le Noble, « Lettre de Mr. D. L. R. a Mr L. C. D. L. », *Esopé. Comédie. Accommodée au Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691, n.p.

LA SATIRE

Je ne trouve rien de si mal honeste que ces Satires
indiscrettes et piquantes que l'on met sur le Theatre contre le
Prochain.

Montfleury, *Le comedien poëte*, 1674⁶¹

Il serait difficile de nier le fait que la satire est omniprésente dans tout le théâtre de Boursault, y compris dans ses premières œuvres. « Satyriser c'est railler, mépriser⁶² », lit-on dans *Le Portrait du Peintre*. La satire se construit autour d'un personnage ou d'un groupe de personnages pris à partie, et ne devient comique qu'à la condition que s'établisse avec le public un rapport de connivence. Pour ce faire, explique Sternberg-Greiner, « l'auteur comique choisit ses cibles en fonction d'une *doxa* qui assurera le succès de ses plaisanteries. [...] On y ajoutera des invariants psychologiques, comme l'excès et la marotte, signes d'une "raideur" morale à l'efficacité comique éprouvée⁶³ ». Chez Boursault, la satire est surtout la marque des comédies de salon (*Le Portrait du Peintre*, *La Satire des Satires*) et des comédies de mœurs (*La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé*, *Les Mots à la Mode*, *Esopé à la Cour*). Toutes ces pièces revendiquent en effet leurs intentions satiriques dans l'épître dédicatoire ou l'avis au lecteur : « La Satyre spirituelle » du *Portrait du Peintre* a « mis en plein jour les deffauts du plus considerable de ses Ouvrages [ceux de Molière]⁶⁴ » ; la *Satire des Satires* porte un titre on ne peut plus évocateur ; *La Comédie sans Titre* cherche à « satiriser un nombre de Gens de differens caracteres⁶⁵ » ; *Les Fables d'Esopé* se veut une « Morale Satirique et instructive⁶⁶ ». *Les Mots à la Mode* est moins explicite, mais l'avis au lecteur révèle tout de même les intentions satiriques de l'auteur : « Le plaisir qu'on a pris, et qu'on prend encore tous les jours à voir cette Bagatelle est une preuve que les Portraits, quoi-qu'un peu outrez, y sont ressemblans ; et qu'au moins les Auditeurs y reconnoissent leurs Voisins si leur Amour propre les empêche de s'y

⁶¹ Montfleury, *Le Comedien Poëte*, ouvr. cité, p. [a ii, r^o].

⁶² Edme Boursault, *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, scène 8, p. 34.

⁶³ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, ouvr. cité, p. 35.

⁶⁴ Edme Boursault, « Au Lecteur », *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a v, r^o].

⁶⁵ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre*, ouvr. cité, p. [a iiiij, r^o].

⁶⁶ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Esopé*, Paris, Théodore Girard, 1690, p. [a iv, v^o].

reconnoître eux-mêmes⁶⁷. » Le prologue d'*Esope à la Cour* quant à lui prévient le spectateur :

Ne vous attendez pas à des éclats de rire
 Dans ce qu'on va représenter :
 L'intention de la Satyre
 Est d'instruire et non de flatter⁶⁸.

Le recours à l'ironie et à la caricature permet, au nom d'une visée anthropologique et du principe d'universalité, de dénoncer les vices et les travers de personnages et de coteries. Boursault travaille sur des « diminutifs de caractères », pour reprendre les termes de Dufresny dans son prologue du *Negligent*⁶⁹, et la satire prend chez lui différentes formes, parmi lesquelles on retiendra celle des caractères, des professions et des mœurs.

On ne peut affirmer que la peinture de caractère (comprise au sens moliéresque du terme) soit le propre des comédies de Boursault. Certes, on en retrouve quelques cas, la figure du jaloux et celle du superstitieux par exemple, incarnés respectivement par Spadarille dans *Le Jaloux endormy* et par Mr de la Motte dans *La Comédie sans Titre*. Le premier, dont il a été amplement question tout au long de cette partie, relève d'une tradition médiévale reprise à la fois par les comédies italienne, espagnole et française : la crainte du cocufiage, justifiée par la nature inconstante de la femme, entraîne des mesures désespérées, risibles parce qu'excessives. C'est cette crainte qui amène Spadarille à installer six cadenas à la porte de sa femme. Il n'en sera pas moins dupé, et sa réplique finale, sorte de vérité universelle, s'inscrit dans la lignée des discours *contra* de la Querelle des femmes qui remonte au Moyen Âge⁷⁰ :

Jamais frustré Renard dans sa propre taniere,
 Se vit-il enfermé de semblable maniere ?
 Et peut-on en finesse éгалer ce Grifon,
 Qui m'enleve sa fille et me met en prison ?
 Si la meilleure femme en malice est feconde,
 Peuples qui m'écoutez, laissez perir le Monde ;
 Et disant à ce sexe un eternel adieu,

⁶⁷ Edme Boursault, « Au Lecteur », *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, n.p.

⁶⁸ Edme Boursault, « Prologue. Un petit Genie », *Esope à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

⁶⁹ Charles Dufresny, « Prologue. Scène 3 », *Le negligent*, ouvr. cité, p. 11.

⁷⁰ Voir à ce sujet Éliane Viennot, « Revisiter la "Querelle des femmes". Mais de quoi parle-t-on ? », dans Nicole Pellegrin et Éliane Viennot (dir.), *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 1 à 20.

Songez que qui s'en passe est bien-aimé de Dieu⁷¹.

La crainte du cocufiage est aussi à l'origine de l'interprétation superstitieuse que fait Mr de la Motte de ses rencontres lors d'une promenade en nature :

Mr de la Motte

[...]

Ce jour-là [...]

Ayant beaucoup marché sans dessein et sans choix,
Je fus me reposer vers les bornes de pierre,

[...]

A peine étois-je assis sur une de ces bornes,
Que deux gros Limaçons me présentent les cornes :
Plus je donnay de coups pour les faire rentrer,
Plus ils prirent de peine à me les mieux montrer ;
Et de leur insolence ayant pris quelque ombrage,
Je me levay sur l'heure et les tuay de rage,
Estant persuadé qu'à moins d'un prompt trépas,
Les affronts à l'honneur ne se reparent pas.

Je venois en Heros de vanger mon injure,
Quand par méchanceté, pour confirmer l'augure,

Un miserable Oyseau pensa me rendre fou
A force de crier coucou, coucou, coucou.

Enrager contre luy, mon fusil sur l'épaule,
J'entre dans la Forest, et je cherche le drôle,
Fortement resolu pour vanger mes soupçons
De luy faire éprouver le sort des Limaçons.
Mais zeste ! Le coquin de branchage en branchage,
De son maudit coucou redoubla le ramage,
Et quatre coups en l'air, loin de l'épouvanter,
Luy servirent d'appas pour le faire chanter.

Limaçons et Coucou, mon âge et vostre sexe [celui de sa fiancée Claire],
Tout rendoit à l'envy ma pauvre ame perplexe,

Lors que dans mon chemin, et presque sous mes pas,
Je trouve un bois de Cerf fraîchement mis à bas ;

Et vois un peu plus loin cette maligne Bête,
Qui sembloit m'annoncer que c'étoit pour ma tête.

*Vous en aurez menty mal-heureux animaux,
Je rendrai malgré vous tous vos présages faux*⁷².

C'est sur la foi de ces signes que Mr de la Motte justifie la rupture de ses fiançailles avec Claire, assuré qu'il est de devenir cocu s'il l'épouse. Ici, ce n'est pas tant la crainte du cocufiage qui est absurde que le fait de voir comme un présage ce qu'il est normal de retrouver en forêt : des limaçons, le chant d'un coucou et les bois d'un cerf abattu.

⁷¹ Edme Boursault, *Le Jaloux endormy*, ouvr. cité, scène 15, p. 35.

⁷² Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 49 et 50.

La satire des caractères n'est pas, on le constate, ce qui définit le théâtre de Boursault. Celle des professions et celle des mœurs occupent en revanche une place considérable, semblable à ce que l'on retrouve chez les dramaturges français et italiens à la même époque. La première cible de l'écrivain est évidemment la médecine. Mettre en scène des imposteurs comme Crispin (*Le Médecin volant*) et l'empirique Du Pont (*La Comédie sans Titre*) pour dénoncer l'incompétence des médecins relève de la tradition à la fois populaire – celle de la farce et de la *commedia dell'arte* – et savante – dans la mesure où ces accusations se retrouvent déjà chez des auteurs sérieux tels qu'Érasme, Montaigne et La Mothe le Vayer⁷³. Dans le cas du *Médecin volant*, l'objectif de Boursault, comme il l'explique lui-même dans son épître dédicatoire, est de dénoncer « ces Messieurs qui ne sont Medecins que par la Soûtane », incarnés par un Crispin qui, au propre comme au figuré, n'est *médecin que par la soutane*. Le médecin représenté est assez typique : il pose des diagnostics sur des bases farfelues, est verbomoteur et cite à tout propos des auteurs ou des termes latins. Quant au savoir de l'imposteur, il se traduit par une série d'évidences et d'absurdités qui ne font illusion qu'auprès de Fernand :

Crispin

[...]

Je sçay par le moyen du plus noble des Arts,
Que qui meurt en Fevrier, n'est plus malade en Mars
Que de quatre saisons une année est pourveuë,
Et que le mal des yeux est contraire à la veuë.

Fernand

Je ne sçauerois douter d'un si rare sçavoir⁷⁴.

Mais Boursault prend bien soin d'opposer à ce Crispin charlatan un médecin détenteur d'un véritable savoir, Canteas. Le dialogue entre ces deux personnages, qui se déroule en présence de Fernand, fait ressortir l'incompétence crasse d'un Crispin dont les réponses monosyllabiques (« Ha » ; « Ho, ho, ho⁷⁵ ») trahissent son incompréhension face aux longs discours savants de Canteas. Crispin s'en justifie d'ailleurs par la suite :

Crispin

Pour pouvoir de cét homme éprouver la science,
J'ay voulu me resoudre à garder le silence :

⁷³ Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique*, ouvr. cité, p. 136. Dandrey s'est aussi intéressé à cette question au premier chapitre de son ouvrage *L'esthétique du ridicule*. (Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 55 à 86.)

⁷⁴ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 7, p. 10 et 11.

⁷⁵ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 12, p. 23 à 25.

Mais enfin, si le drosle eut voulu s'arrester,
Allez, vous m'auriez veu diablement caquetter⁷⁶.

L'échange entre Crispin et Canteas est donc particulièrement savoureux, dans la mesure où il confronte deux modèles semblables – tous deux sont volubiles et ont fréquemment recours aux citations latines – mais pourtant très distincts dans la mesure où l'un est une caricature vivante de l'autre.

L'apparition sur scène de Du Pont étant beaucoup plus brève, il est difficile d'attribuer à l'empirique une véritable personnalité. Réduit à un stéréotype, le personnage incarne l'incompétence médicale, en accord avec l'idéologie dominante. Se rendant auprès d'Oronte dans l'espoir de voir son mérite reconnu, il se vante ainsi de guérir de la goutte :

Du Pont
[...] je guery de la Goutte.

Oronte
De la Goutte ! ah, Monsieur, l'admirable secret !
Est-il seur?

Du Pont
En six mois j'en ay guery dix-sept.

[...]

Oronte
Publions,
J'y consens. Mais Monsieur, la moindre de vos cures,
Doit faire plus de bruit que cinquante Mercures ;
Et tant d'hommes gueris parlent si haut pour vous...

Du Pont
Si j'étois plus heureux ils en parleroient tous,
Il est vray. Mais, Monsieur, quelque soin que je prenne
Un destin envieux empoisonne ma peine.
Tous ceux que je gueris la mort les prend.

Oronte
Tant pis.

Du Pont
Ce n'est pas Grace au Ciel qu'ils ne soient bien gueris.
Mais lors qu'en bon état j'ay mis une personne,
Je ne puis empêcher que le Ciel n'en ordonne.
Quand il luy plaist qu'on meurt il faut que cela soit.
J'en ay veu de mes yeux la preuve sur dix-sept :
Ils se portoient fort bien quand ils sont morts⁷⁷.

⁷⁶ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, scène 13, p. 27.

L'angle satirique qu'adopte Boursault n'a rien d'inhabituel. Le message répond à une *doxa*, comme l'attestent plusieurs textes satiriques de l'époque – dont ceux de Molière – qui ridiculisent la profession. Elle semble aussi être cohérente avec l'idée que Boursault se fait des médecins⁷⁸. Il n'en demeure pas moins que la charge comique d'un discours sans cesse repris finit par s'estomper avec le temps. Cela pourrait expliquer que Boursault se désintéresse du médecin après la représentation de *La Comédie sans Titre* et que Du Pont n'ait pas survécu dans l'édition de 1694. On peut en outre difficilement mettre sur le même plan la description du médecin que fait *La Première Heure à Momus* à la scène 2 de l'acte IV de *Phaëton*, et qui n'a pas la légèreté que l'on trouve dans les autres pièces. Elle s'inscrit dans une énumération de professions, énumération qui constitue le seul véritable portrait des mœurs parisiennes du texte. La critique est incisive et le ton, cinglant. L'idée selon laquelle les médecins sont formés pour assassiner prédomine :

La Première Heure

[...]

Vous ferois-je venir l'Heure où les Medecins
Pour dresser des Corbeaux, de cadavres avides,
Dans leurs Ecoles homicides
Font des Apprentis assassins⁷⁹.

⁷⁷ Raymond Poisson, *La Comédie sans Titre*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 58 et 59.

⁷⁸ Une lettre « A Monsieur le Président Perrault » publiée dans le recueil de 1697 fait état du peu de foi de Boursault en les médecins (« A Monsieur le Président Perrault », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 16 à 18). À l'évêque de Langres, Boursault rapporte qu'« un Aumônier du Cardinal de Ranuzzi, [...] fut attaqué d'une Maladie, qui d'abord ne paroissoit pas dangereuse ; mais qui par le secours des Médecins devint Mortelle ». (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 132 et 133.) Dans une lettre au même destinataire, il écrit : « Dieu me préserve de tomber entre les mains de vôtre médecin de Paris. Il est plus en colère contre moy que la Faculté ne l'a jamais été contre Molière ; et je ne doute point que le moindre petit mal où son secours me seroit nécessaire ne devint mortel par les soins qu'il auroit la bonté de prendre. » (Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque et Duc de Langres, Pair de France. Grande Lettre, où le Lecteur trouvera autant d'Epigrâmes que d'Articles. », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 323 et 324.) C'est dans l'épître dédicatoire du *Médecin volant* toutefois que Boursault expose ses idées sur la pratique médicale : « Je vous proteste que si on m'appelloit à la Police j'y donnerois si bon ordre, qu'il ne seroit plus permis d'assassiner impunément un homme ; et ces Messieurs qui ne sont Medecins que par la Soûtane, seroient obligez durant quelques années que je limiterois, de faire l'espreuve de leur Science sur les Animaux qui ne sont plus propres au travail (Edme Boursault, « A Monsieur C*** Medecin de mon Païs », *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, p. [a iv, r^o].)

⁷⁹ Edme Boursault. *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 55.

Boursault n'est pas le seul à délaïsser la médecine au profit d'autres professions, et les auteurs fin de règne privilégieront de nouvelles cibles⁸⁰, notamment les généalogistes (comme Mr Doucet dans *Les Fables d'Esopé*), les financiers (Longuemain, receveur de gabelles dans *La Comédie sans Titre* ; Griffet, fermier général dans *Esopé à la Cour*) et les gens de robe tels que les huissiers (Furet dans *Les Fables d'Esopé*), les procureurs (Brigandeu et Sangsue dans *La Comédie sans Titre*) et les notaires (Albione, veuve d'un conseiller-notaire dans *Les Fables d'Esopé*). Ces personnages comiques, qui abondent dans l'esthétique fin de règne et dont nous avons déjà relevé la présence dans le théâtre de Boursault après 1683, permettent d'exploiter une grande variété de *topoi* et invitent à la satire. Comme cette question pourrait faire l'objet à elle seule d'un chapitre, nous nous limiterons à quelques exemples représentatifs chez Boursault.

Dans *La Comédie sans Titre*, Mr Brigandeu et Mr Sangsue, procureur respectivement au Châtelet et à la Cour, rendent visite à Oronte dans le but de justifier leur corps de métier suite à la mauvaise publicité découlant de la représentation d'*Arlequin Grapignan* de Fatouville (1682). La dispute qui les oppose quant à savoir quel corps de procureurs était ciblé par la comédie les amène à dénoncer mutuellement leurs pratiques frauduleuses :

Mr Sangsue

Et quand dans cette Piece on voit un Procureur
Qui trouve le secret de voler un Voleur,
Dis moy qui de nous deux on prétend contrefaire ?
C'étoit au Chastelet que pendoit cette affaire.

Mr Brigandeu

Et quand un Scelerat, qui l'est avec excès,
Moyennant pension éternise un procès,
De qui veut-on parler ? Dis-le-moy, si tu l'oses.
Ce n'est qu'au Parlement où sont les grandes causes.

[...]

Mr Sangsue

Ce que tu fais bâtir au Fauxbourg saint Antoine
Est-ce de grapiller, ou de ton patrimoine ?

⁸⁰ Dans « Rire en 1700 », Charles Mazouer commente à propos des portraits satiriques de la comédie fin de règne : « Se bousculent les représentants des métiers et des conditions : nobles et bourgeois, gens de la finance, traitants et gens de la pratique, officiers et coquettes, marchands et musiciens, servantes et valets... Tout ce monde a été observé avec acuité et propose à la raillerie travers et tares. » (Charles Mazouer, dans « Rire en 1700 », art. cité, p. 162 et 163.)

Ton Pere estoit aveugle, et jouïoit du Hautbois.

Mr Brigandean

Et tes quatre maisons du quartier Quinquempoix
A-ce esté [*sic*] tes Ayeux qui les ont là plantées ?
Du sang de tes Cliens elles sont cimentées.
Il n'entre aucune pierre en leur construction
Qui ne te coûte au moins une vexation :
Et quand tu seras mort ces honteux édifices
Publieront après toy toutes tes injustices.

Mr Sangsue

Au mois de Juin dernier un mémoire de frais
Pensa dans un cachot te faire mettre au frais.
Tu l'avois fait monter à sept cens trente livres ;
Et ton papier volant tel que tu le délivres
Estant veü de Messieurs, trois des plus apparens
Réduisirent le tout à trente-quatre francs :
Encore dirent-ils que dans cette occurrence
Ils te passoient cens sols contre leur conscience.

Mr Brigandean

Et l'hyver precedent, toy qui fais l'entendu
Sans un peu de faveur n'estois-tu pas pendu ?
Tu pris quinze cent francs, dont on a tes quittances,
Pour avoir obtenu deux Arrests de deffences⁸¹.

Cette scène, que St-René Taillandier perçoit comme « une satire amère, violente, un vrai réquisitoire⁸² », réfère à des affaires de justice en cours qui montrent la porosité des frontières entre le réel et la fiction. Il ne fait nul doute que pour le public, ce dialogue entre réel et fiction devait ajouter à la charge comique.

La satire du généalogiste, quant à elle, passe à la fois par M. Michaut, roturier qui voudrait passer pour noble et dont il a déjà été question, et par M. Doucet, généalogiste dont « l'art est Divin » et la « renommée [est] exposée aux Satires⁸³ ». Proposant à Ésope de l'anoblir, il lui explique la marche à suivre :

M. Doucet

Si pour vôtre Noblesse il vous manque des Titres,
Il faudra recourir à quelques vieilles Vitres ;
Où nous ferons entrer, d'une adroite façon,
Une Devise antique avec votre Ecusson⁸⁴.

⁸¹ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte II, scène 7, p. 84 à 86.

⁸² St-René Taillandier, « Un poète comique du temps de Molière », *Revue des deux mondes*, vol. 30, 1878, p. 583.

⁸³ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 60.

⁸⁴ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte III, scène 4, p. 60 et 61.

Ce type de satires se retrouve dans la majorité des comédies que publie Boursault après 1680, mais principalement dans *La Comédie sans Titre* et *Les Fables d'Esopé*, où plusieurs professions sont représentées. *Phaëton*, qui ne met en scène aucune profession, se contente d'en faire la satire dans un dialogue entre La Première Heure et Momus :

La Première Heure

[...]

Vous montreray-je l'Heure où d'indignes Devots
Pour amasser des biens, eux qu'on croit qui s'en privent,
Trompent les Orphelins, violent les Deposts,
Et donnent des leçons que jamais ils ne suivent ?

Vous feray-je venir l'Heure où les Usuriers
Sur de bons et suffisans gages,
Présent [*sic*], au denier-quatre, à plusieurs Officiers
De quoy faire leurs équipages ?

Vous montreray-je l'Heure où divers Avocats
Ayant bien feüilleté les papiers qu'on leur montre,
En leur changeant les noms, sur un semblable cas
Sont en même temps pour et contre⁸⁵ ?

Ces exemples montrent que la satire des professions chez Boursault passe le plus souvent par la caricature. Les personnages incarnent une fonction sociale, qui détermine leur caractère et en dehors de laquelle ils ne semblent pas exister. Réduits à des types, il serait vain de chercher en eux une quelconque profondeur psychologique. Ils sont d'autant plus grotesques qu'ils sont toujours confrontés à un être raisonnable, comme Oronte ou Ésope.

La satire des mœurs constitue la trame comique de toutes les comédies que publie Boursault après 1685 (à l'exception de *Phaëton*), à l'instar de ce que l'on retrouve chez les autres écrivains fin de règne. Comme l'explique Spielmann, « la satire des mœurs exige des portraits croqués sur le vif, et l'on a pu dire que l'un des points forts de la comédie fin de règne résidait justement dans l'élaboration d'une galerie de personnages "à la mode", particuliers à leur époque et d'un réalisme proche du témoignage⁸⁶ ». *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes* et *La Satire des Satires* constituent une satire de mœurs, dans la mesure où l'auteur met en scène un échange entre honnêtes

⁸⁵ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, acte IV, scène 2, p. 54 et 55.

⁸⁶ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 217.

gens et précieux. Ces deux comédies sont de celles qui, selon Patrick Dandrey, parviennent à concilier comique et esthétique galante :

Vouant une sorte de culte à la mode, attachant son intérêt prioritairement au présent, à l'actualité même éphémère, et d'autre part pétillant d'humour, de gaieté, de moquerie et d'ironie éventuellement satirique, l'esprit galant offrait un modèle appréciable de coexistence, celle que provoque l'imitation ressemblante d'une réalité choisie et raffinée, plaisir de la reconnaissance du vrai, délectation esthétique, et celle que provoque la satire des travers, des erreurs, des mensonges qui en déforment le tableau, plaisir de la reconnaissance du faux, délectation satirique⁸⁷.

Dans ce microcosme qu'est le salon, l'idéal de modération des uns s'oppose à la superficialité outrancière des autres. Les précieuses et marquis se couvrent de ridicule par l'affectation de leur langage et de leurs manières, par leur vanité et leur prétention. Ils se discréditent, n'ayant aucune chance d'obtenir l'indulgence du public et de voir leurs discours faire autorité.

Quant à *La Comédie sans Titre*, le comique de la pièce repose en grande partie sur la satire des mœurs contemporaines, qui font l'objet d'une critique sévère. Bernard Bray, dans un article consacré aux recueils de lettres de Boursault, écrit à propos de cette comédie :

On peut insister ici sur cette comédie estimable, car les sketches successifs montrent bien l'heureuse disposition de Boursault à saisir les travers de personnages possédés d'une idée fixe, à croquer leurs portraits de manière amusante, à animer des saynettes, avec la vivacité qui convient à un nouvelliste. Nous ne sommes pas très loin des gazettes de 1665⁸⁸.

Cette appréciation rejoint celle d'Elisabeth Marlow, qui estime que « [c]ette pièce est aussi très comique, d'un comique parfaitement adapté à l'esprit bourgeois⁸⁹. » En venant à tour de rôle rencontrer Oronte pour lui quémander une faveur, les personnages secondaires se soumettent au jugement du rédacteur – qui incarne l'idéal de l'honnête homme – et à celui du public. *Les Fables d'Esopé* obéit à un schéma similaire. L'auteur y peint le tableau d'une société où règnent malhonnêteté, opportunisme, ambition et désir de reconnaissance, des défauts incarnés par des personnages issus de tous les milieux.

⁸⁷ Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 38.

⁸⁸ Bernard Bray, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », dans Bernard Bray et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007, p. 377.

⁸⁹ Elisabeth A. Marlow, « *Le Mercure galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière », art. cité, p. 229.

L'ambition sociale des personnages dans *Les Mots à la Mode* se traduit par leur emploi abusif de néologismes. Il s'agit encore une fois d'un comique bourgeois. Satire du langage ou, comme le titre l'indique, des mots à la mode, pour reprendre la formulation péjorative popularisée par Dancourt⁹⁰ :

Mons. Josse

[...] Si l'on faisoit une exacte Police
On ne souffriroit point tous ces vilains mots-là,
Non plus que la Bassette et le jeu de Hocca ;
Et l'on condamneroit à mille Ecus d'amende
L'impudent Lapidaire, et l'impure Marchande,
A qui l'on entend dire avec un front d'airain
Un *Tatez-y*, Monsieur ; Madame, un *Boute-en-train* ;
Gourgandine à bon prix ; *Culebute* nouvelle.
Quel abus⁹¹ !

La critique n'est pas nouvelle, on la retrouve dans *La Comédie sans Titre* et avant elle, dans le *Mercure galant*⁹². Elle repose sur une *doxa* selon laquelle l'usage de termes nouveaux cause la dégénérescence d'une langue. Les équivoques⁹³ qui sont à l'origine de l'intrigue viennent ajouter au comique de la pièce.

⁹⁰ On la retrouve dans plusieurs de ses œuvres : *Le chevalier à la mode* (1687), *La dame à la mode ou Suite de la coquette* (1689), *Les femmes à la mode* (1692), *Les bourgeoises à la mode* (1692), *La famille à la mode* (1699). La formulation s'applique généralement aux mœurs contemporaines perçues comme méprisables. (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, [en ligne] : <http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person UOIID=100182>, p. consultée le 12 février 2013.)

⁹¹ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, p. 38.

⁹² Dès les premiers numéros, le *Mercure galant* rapporte l'emploi de mots « à la mode » par « les gens du bel air ». (*Mercure galant*, Paris, Claude Barbin, 1672, t. 1, p. 323 à 326.)

⁹³ L'équivoque, distincte du quiproquo, est ainsi définie par Jean de Guardia : « L'équivoque [...] est une catégorie de méprise particulière : il s'agit d'une méprise sur l'objet, et non sur la personne. En effet, le mot ne renvoie jamais aux cas où un personnage est pris pour un autre, mais il est toujours utilisé au plus près de son sens étymologique, et désigne deux cas de double sens. La première espèce d'équivoque est celle où les paroles prononcées sont interprétées dans deux sens différents par deux personnages différents – elle est en général nommée malentendu. [...] Deuxième espèce d'équivoque : les événements visibles, les "apparences" sont interprétées dans deux sens différents par deux personnages différents. Le cas le plus banal est le faux entretien galant surpris. » (Jean de Guardia *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 39.)

Si *La Comédie sans Titre* et *Les Fables d'Esopé* se veulent une satire des mœurs bourgeoises, *Esopé à la Cour*, en prenant pour objet la Cour du roi, s'affranchit en quelque sorte de ce canevas pour emprunter une voie plus marginale. À l'époque fin de règne, rares sont les auteurs qui consacrent une comédie à la critique presque exclusive de la Cour et de son mode de fonctionnement. À cet égard, la posture de Boursault, qui tend vers le moralisme, s'apparente à celle de La Bruyère ou de La Rochefoucauld. Dans *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour*, le recours à une Antiquité de convention ne fait guère illusion. Il constitue, chez Boursault, un bien mince rempart et laisse peu de doute sur les cibles réelles de la satire. Le dramaturge justifie d'ailleurs ce choix dans la préface des *Fables d'Esopé* :

Quelque injustice qu'on me puisse faire je suis sûr qu'on ne m'en fera pas assez pour s'imaginer que je n'aye pas sçu que du temps d'Esopé il n'y avoit ny Huissiers, ny Procureurs, ny Conseillers-Gardenottes, ny Presidens au Mortier ny Ducs et Pairs. [...] Mais de quel fruit auroit été la Morale ingenieuse et divertissante dont cette Piece est remplie si je m'étois servy de noms et de termes inconnus ; comment aurois-je pû faire sentir ce qu'on auroit eu beaucoup de peine à connoitre⁹⁴ ?

La satire impose nécessairement de connaître le référent, et Boursault n'est pas sans le savoir. Le choix d'un cadre spatio-temporel antique n'est donc en réalité qu'un procédé de mise à distance qui, paradoxalement, lui permet de critiquer d'une manière plus directe tout en prévenant la censure.

Dans sa dernière comédie, seuls trois rôles appartiennent à cette catégorie de personnages ridicules que nous avons décrits et qui n'apparaissent que l'espace d'une scène : Plexipe, le fade courtisan, qui médite pour obtenir la reconnaissance d'Ésope ; Cléon, le jeune colonel, prêt à calomnier son supérieur pour obtenir son poste ; et Mr Griffet, qui aspire à devenir fermier. C'est que la satire, même si elle est présente, n'est pas le principal ressort comique de la pièce, comme nous le verrons plus loin.

⁹⁴ Edme Boursault, « Préface nécessaire », *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 5.

L'INTERTEXTUALITE ET L'INTRATEXTUALITE

Je ne doutay point que, le Théâtre étant un Miroir plus grand que la Boutique d'un Libraire, ceux qui s'y verroient, ne s'aperçussent mieux de leurs défauts.

Edme Boursault, « Au Lecteur », *Les Mots à la mode*⁹⁵

L'intertextualité est l'un des procédés comiques les plus caractéristiques du théâtre fin de règne de Boursault. Jean Emelina, dans *Le comique. Essai d'interprétation générale*, le définit ainsi :

[C'est lorsqu'il y a imitation, transformation, travestissement d'un texte A en un texte B. Le comique naît de cette comparaison, laquelle suppose une *compétence* du lecteur. [...] Au discours réel, *in praesentia*, se superpose un autre discours *in absentia*, dont l'auteur nous laisse deviner la trace en filigrane. [...] Sous une forme plus accessible mais moins visible, la coprésence nourrit aussi le comique d'innombrables figures de rhétorique. Ici, la compétence culturelle n'est plus nécessaire, la compétence linguistique, c'est-à-dire la pratique familière de la langue, suffit⁹⁶.

Faire appel à d'autres textes à des fins comiques n'est pas propre à l'époque fin de règne. Boursault, comme d'autres auteurs polygraphes, se nourrit volontiers du succès de certaines œuvres pour les adapter au théâtre ou les traduire. C'est ainsi qu'il offre une version du *Médecin volant*, et qu'il adapte un poème de l'abbé de Cérisy (*La Metamorphose des Yeux de Philis changez en Astres*, 1664) de même qu'une nouvelle de Mme de Lafayette (*La princesse de Clèves*)⁹⁷. *Le Médecin volant* puise dans le répertoire farcesque italien (*Il medico volante* napolitain ; *Il medico volante* florentin) et français (*Le médecin volant* de Molière et celui de Biancolelli) en empruntant plusieurs éléments comiques (les motifs de l'urine, du travestissement en médecin, l'embrassade entre les deux frères, etc.), mais il inspire aussi d'autres textes (*L'amour médecin* et *Le médecin malgré lui* de Molière, *L'avocat sans étude* de Rosimond, etc.)⁹⁸.

⁹⁵ Edme Boursault, « Au Lecteur », *Les Mots à la mode*, ouvr. cité, n.p.

⁹⁶ Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, ouvr. cité, p. 89 et 90.

⁹⁷ *La princesse de Clèves* est datée de 1678 et aurait été représentée sur les planches du théâtre de Guénégaud. Boursault ne publia jamais la pièce. (Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris 1673-1680. The account season by season*, Lampeter, Edmin Mellen Press, 2001, p. 342.)

⁹⁸ Ces éléments sont présentés sur le site *Molière21* de l'université de la Sorbonne [en ligne] :

[http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Autour du M%C3%A9decin volant](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Autour%20du%20M%C3%A9decin%20volant), p. consultée le 21 mai 2014.

Toutes les comédies écrites dans le contexte de querelles littéraires présentent nécessairement de nombreuses références intertextuelles. *La Zélinde* (1663) de Donneau de Visé, le *Panegyrique de l'École des femmes ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière* de Robinet (1663), *L'impromptu de Versailles* (1663) de Molière, *L'impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663) de Montfleury, etc. se rangent dans la même catégorie que *Le Portrait du Peintre* et *La Satire des Satires*. Comme l'explique Myriam Maître, « [n]ombreuses sont les pièces, entre 1660 et 1664, qui sont construites sur le retournement d'une autre pièce : *Le procez des Précieuses* est le symétrique inverse des *Précieuses ridicules*, *Le portrait du peintre* est un "négatif" de *La critique de L'École des femmes*⁹⁹ ». Ce procédé, avec lequel le public de l'époque classique est familier, exploite nécessairement l'intertextualité à des fins comiques et requiert une connaissance de l'œuvre critiquée pour être bien compris. Les références intertextuelles du *Portrait du Peintre* et de *La Satire des Satires* sont explicites, directes et nombreuses. Elles laissent place, pour reprendre les termes employés par Delphine Denis, « à une polyphonie nécessairement polémique mais qui parvient à ménager une place – fût-elle comique – à l'altérité des langues et des styles¹⁰⁰ ».

Cette partie de la thèse étudiera la manière dont Boursault construit le comique par la réécriture, en invitant certains textes connus pour les porter sur la scène. Écrivain opportuniste, polygraphe mondain, l'auteur n'hésite pas en effet à tirer profit du succès de plusieurs œuvres à des fins comiques. De fait, on trouve dans ses comédies des clins d'œil aux romans de Rabelais, au *Mercurie galant* de Donneau de Visé, au traité de Callières et au genre fabulaire.

Du roman à la scène

Ce qui nous intéresse ici n'est donc pas l'intertextualité exploitée à l'intérieur de querelles littéraires, mais plutôt les clins d'œil intertextuels qui mettent à contribution la compétence du spectateur ou du lecteur pour être compris. Ces clins d'œil renforcent le lien

⁹⁹ Myriam Dufour-Maître, « Naissance et exténuation de la précieuse », art. cité, p. 128.

¹⁰⁰ Delphine Denis, « Le roman, un genre polygraphique ? », dans Patrick Dandrey, Delphine Denis et Jean-Marc Châtelain (dir.), dossier de revue : « De la polygraphie au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 49, automne 2003, p. 364.

de connivence entre acteur (auteur) et public, et du même coup la portée comique, en plus d'enrichir le texte. C'est le cas d'un dialogue de la scène 6 de l'acte I du *Mort vivant*, qui fait écho au dialogue sur le mariage entre Panurge et Pantagruel dans le *Tiers livre*¹⁰¹. Dans cette scène, Fabrice tente de convaincre son valet de l'accompagner dans un duel contre Lazarille, malgré les réticences de ce dernier. Fabrice s'efforce d'attendrir Gusman en décrivant sa souffrance amoureuse :

Fabrice

Ah ! Gusman, souviens-toy que j'ayme Stephanie,
Qu'elle doit, à mon sort, par l'hymen estre unie,
Et que par le mal-heur qui talonne mes pas,
N'en pas estre l'Espoux, c'est souffrir le trepas.

Gusman

Trepassez.

Fabrice

Mais mourir, après tant de souffrance,
C'est donner à ma peine une foible allegeance.

Gusman

Ne trepassez donc pas.

Fabrice

Donne m'en le moyen,
Crois-tu qu'on puisse vivre, et ne pretendre rien ?
Et que quand la Fortune est pour nous rigoureuse,
Un trepas soit moins doux qu'une vie odieuse ?

Gusman

Trepassez donc¹⁰².

Comique rabelaisien, une hypothèse d'autant plus plausible que Boursault, dans une lettre à Mgr de Langres, rapporte une anecdote qui est tout droit tirée du *Pantagruel*¹⁰³, et qui montre que l'auteur connaît l'œuvre de cet humaniste du XVI^e siècle. C'est aussi vraisemblablement du chapitre III du *Pantagruel* que Boursault puise la lapalissade de la scène 3 de l'acte III de la même pièce. « Mon fils, ton père Henriquez de Galas/ Mourut le

¹⁰¹ Il s'agit du chapitre IX du *Tiers livre*. (François Rabelais, *Le Tiers livre des faitz et dictz du noble Pantagruel*, introduction, bibliographie et variantes par Jean Céard, Paris, Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1995, p. 97 à 103). Lancaster rapporte que Fournel le premier fit le rapprochement entre cette scène du *Mort vivant* de celle du *Tiers livre*. (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. I, 1966, p. 306.)

¹⁰² Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte I, scène 6, p. 15 et 16.

¹⁰³ Boursault raconte une anecdote qui met en scène un Rabelais polyglotte et qui s'inspire de la rencontre entre Panurge et Pantagruel. Dans cette anecdote, l'humaniste répond aux questions d'un interlocuteur dans une langue qui est chaque fois différente. (Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. I, p. 375 à 377.)

mesme jour qu'arriva son trespas¹⁰⁴ », qui s'apparente à l'épithète de Badebec « Cy gist son corps, lequel vesquit sans vice/ Et mourut l'an et jour que trespassa¹⁰⁵ ». Si Boursault n'as pas reçu d'éducation classique, il a néanmoins acquis, semble-t-il, une certaine culture livresque. Il n'est pas certain que ces emprunts intertextuels, très ciblés, étaient compris du public spectateur-lecteur, dont la composition était très hétérogène et le degré d'instruction variable. L'objectif de Boursault est peut-être d'abord d'utiliser une formule dont le comique a été éprouvé, tout en instaurant un jeu de reconnaissance pour le public plus lettré.

Du périodique à la scène

C'est à partir de 1683 que semblent se multiplier chez le dramaturge les emprunts et les références intertextuelles. La comédie du *Mercurie galant*, que l'auteur fut contraint de rebaptiser *La Comédie sans Titre*, revendique explicitement une filiation intertextuelle avec le périodique de Donneau de Visé et l'*Arlequin Mercurie galant* de Fatouville (1682). On y trouve également des références à une autre pièce de Fatouville, *Arlequin Grapignan* (1682), dont l'interprétation est à l'origine de la querelle entre les procureurs Sangsue et Brigandeu. Plus généralement, on peut affirmer que Boursault, dans la même comédie, puise volontiers dans le périodique de Donneau de Visé matière à rire. Le cramoisie (ou « gros rouge ») de Mme de Guillemot (acte I, scène 3) renvoie ainsi à une série d'articles scientifiques portant sur la distinction entre le pourpre et l'écarlate qui parurent dans le *Mercurie galant* de janvier¹⁰⁶ et d'avril¹⁰⁷ 1682 ainsi que de janvier 1683¹⁰⁸. De même, le passage qui met en scène Oriane et Élise, deux sœurs volubiles (acte IV, scène 3) suit de près les principes posés dans *L'art de se taire*, un traité qui paraît dans plusieurs mensuels du périodique à compter de février 1682, et dont le premier article cible ces femmes qui « ne savent pas se taire » :

Premièrement, ce seroit beaucoup, si dans la conversation on pouvoit obtenir qu'elles ne parlissent point toutes ensemble. J'admire la facilité qu'elles ont à se

¹⁰⁴ Edme Boursault, *Le Mort vivant*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 39.

¹⁰⁵ François Rabelais, *Pantagruel*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 78.

¹⁰⁶ « De l'origine de la Pourpre et de l'écarlate, De leur différence, et de leur usage », *Extraordinaire du Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, janvier 1682, p. 107 à 142.

¹⁰⁷ « Traité de la pourpre », *Extraordinaire du Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, avril 1682, p. 9 à 148.

¹⁰⁸ [Sans titre], *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, janvier 1683, p. 53 à 78.

parler toujours les unes aux autres, sans s'entrecouter jamais. Il faut avoir l'esprit merveilleusement vif, pour répondre à ce qu'on n'a point entendu. Si quelqu'une se taist par hazard pour attendre qu'une autre ait achevé de parler, vous luy voyez l'air inquiet et distrait, et vous lisez dans ses yeux l'impatience qu'elle a de reprendre la parole [...] Secondement, ce seroit encor un grand point, si elles vouloient bien ne répéter que le moins qu'il se pourroit [...] ¹⁰⁹

Cette description semble s'incarner sous les traits d'Elise et Oriane, qui demandent à Oronte de trancher afin de savoir laquelle des deux maîtrise le mieux *L'Art de se taire*. Par gradation, on passe progressivement des longs discours de chacune à une série de répliques brèves, débitées à un rythme de plus en plus saccadé. Une première didascalie précise qu'« [e]lles parlent toutes deux le plus vite qu'il leur est possible » et une seconde indique qu'« [à] peine l'une donne-t-elle le temps d'achever à l'autre » :

Oriane

C'est moy qui la premiere ay formé le dessein,

Elise

J'ay pour les grands parleurs conceu tant de dédain,

Oriane

De captiver ma langue et d'estre distinguée.

Elise

Que du moindre discours j'ay l'ame fatiguée.

Oriane

Fréquente on admire

Pour peu qu'on me }

{ cela

Elise

Regarde on devine

Oronte

Vous taisez-vous souvent de cette façon là?

Tout franc, je ne vois goutte en toutes vos manieres.

Elles parlent en même temps

Oriane

Je ne vous croyois pas de si courtes

{ lumières

Elise

C'est pour un grand Genie avoir peu de

Oriane

Pour juger qui de nous estoit digne du

{ prix ¹¹⁰.

¹⁰⁹ « Art de se taire pour les femmes », *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, février 1682, p. 221 à 226.

¹¹⁰ Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte IV, scène 3, p. 68 et 69.

Elise

Vous ne deviez pas craindre en me donnant le

Cette forme de dialogue dans laquelle on voit les répliques des personnages se superposer et se compléter mutuellement semble mettre en pratique presque point par point l'idée explicitée dans *L'art de se taire*.

Boursault n'est pas le seul à intégrer l'actualité à ses comédies à la même époque : Donneau de Visé et Thomas Corneille profitent de la publicité entourant l'affaire des Poisons pour écrire *La devineresse* (1679). Quant au théâtre italien, il exploite volontiers ce procédé à des fins burlesques ou parodiques, comme suffit à le démontrer l'exemple de Fatouville qui, en 1682, fait jouer son *Arlequin Mercure galant*¹¹¹. Plus probant encore est la récupération qui est faite des articles sur le quinquina, qui paraissent dans le *Journal des Sçavans*¹¹² et dans le *Mercurie galant*¹¹³. L'article du *Mercurie* fournit vraisemblablement la matière à la comédie-italienne qui joua, le 3 décembre 1680, une pièce intitulée *Le remède anglois, ou Arlequin prince du quinquina*¹¹⁴. Le compte rendu de la comédie dans le *Mercurie galant* fait d'ailleurs le pont entre la popularité du sujet et celle de la pièce : « Comme rien n'est plus à la mode que ce Remede, et qu'ils [les comédiens italiens] ont traité cette Comédie selon leurs regles, c'est à dire, en y mêlant un fort grand nombre de Scenes plaisantes, elle a attiré quantité de monde¹¹⁵. » La Fontaine, en 1682, montre avec son *Poème sur le quinquina* que le sujet n'est pas épuisé¹¹⁶. Ce dialogue entre comédie et

¹¹¹ Il en a été question lorsque nous avons parlé de la thématique journalistique. (voir M. D*** [Fatouville], *Arlequin Mercure galant*, dans Gherardi, *Le recueil italien de Gherardi*, ouvr. cité, 1700, t. 1, scène 1.)

¹¹² L'édition de février 1680 du *Journal des Sçavans* consacre plusieurs pages à rendre compte d'un ouvrage publié à Lyon et intitulé *Le quinquina* (*Journal des Sçavans*, Paris, Gabriel Martin, 26 février 1680, p. 53 à 56). L'édition de 1681 du même journal publie une critique de la 3^e édition de *La guérison des Fièvres par le quinquina* (*Journal des Sçavans*, Paris, Gabriel Martin, février 1681, p. p. 33 à 35). Quelques mois plus tard, on lit une critique d'*Hippocrate de l'usage du chinachina pour la guérison des Fièvres par M. Restaurant de la Ville du Saint Esprit D. en M. de l'Université de Montpellier* (*Journal des Sçavans*, Paris, Gabriel Martin, 18 août 1681, p. 358 et 359). Ce repérage, non exhaustif, montre la popularité de ce sujet au début de la décennie 1680.

¹¹³ En octobre, le *Mercurie galant* rapporte les miracles opérés par le nouveau remède élaboré par des médecins anglais à partir du quinquina. Les vertus de ce remède sont telles qu'il a permis de guérir le roi et le Prince de Condé. Sur une quinzaine de pages, le *Mercurie* retrace l'histoire du quinquina, l'usage qui a permis la découverte d'un nouveau remède par les anglais et les maladies et guérisons du roi et du prince.

¹¹⁴ Il s'agit d'une comédie en trois actes, en prose.

¹¹⁵ *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, Claude Blageart et Théodore Girard, décembre 1680, p. 315.

¹¹⁶ Jean de La Fontaine, *Poème du quinquina et autres ouvrages en vers*, Paris, Denis Thierry et Claude Barbin, 1682.

actualité ne fera que s'accroître. Dix ans plus tard, en janvier 1693, Dufresny et Regnard font représenter *La baguette de Vulcain*, qui s'inspire d'un article ayant paru dans le *Mercure galant* de mars et juin 1693 à propos de la baguette de Jacques Aymar et de ses effets prodigieux¹¹⁷.

Ces quelques exemples, qui montrent qu'il s'agit d'une pratique répandue chez les auteurs depuis le début de la décennie 1680, révèlent aussi l'écart entre Boursault et les dramaturges italiens. La plupart des emprunts intertextuels du premier ne sont pas récupérés à des fins carnavalesques, comme c'est le cas chez les Italiens, mais plutôt dans le but d'instaurer avec le public un sentiment de connivence¹¹⁸, basé sur un jeu de reconnaissance qui participe à l'expérience et au plaisir esthétiques. Ce jeu de décryptage qui s'instaure met en relation les pratiques de lecture et le théâtre, preuve s'il en faut qu'après 1680, le théâtre ne cesse pas d'être *littéraire*, même si ce lien se définit désormais autrement.

Du traité à la scène

Les Mots à la Mode repose de manière évidente sur l'emprunt intertextuel. S'inspirant directement du traité de François de Callières intitulé *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler*, Boursault revendique d'ailleurs cette filiation dans sa préface au lecteur : « Un petit livre intitulé, *Les Mots à la Mode*, que l'on vend chez Barbin, et qui a eu toute la réputation qu'il mérite, m'inspira la pensée de faire cette Comédie¹¹⁹ ». Boursault emprunte au traité de Callières la matière de sa comédie en un acte, depuis le sujet, jusqu'aux idées et répliques. L'adaptation du traité au théâtre passe par la mise en scène de certains exemples décrits, comme l'illustre cette réplique du Commandeur, un personnage de Callières :

¹¹⁷ *Extraordinaire du Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes, Théodore Girard et Michel Brunet, mars 1693, p. 114 à 128 ; *Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes, Théodore Girard et Michel Brunet, juin 1693, p. 105 à 165.

¹¹⁸ Faire référence à l'actualité est l'un des procédés identifiés par Sternberg-Greiner pour établir avec les spectateurs un lien de connivence : « Le théâtre comique use de divers procédés pour engager le spectateur dans une relation de connivence : les apartés, les évocations satiriques de l'actualité, et toute expression d'une *doxa* psychologique permettant de s'associer une partie du public. » (Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003, p. 26.)

¹¹⁹ Edme Boursault, « Au Lecteur », *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, n.p.

D'où vient de ce qu'un usage universel a toujours fait appeler grand s'est métamorphosé en gros, et qu'on se sert de ce terme avec si peu de raison, sinon un seigneur qui est gros, c'est-à-dire de grosse taille, faut-il, pour parler à la mode, que nous disions *le gros Turc, le gros Visir, le gros Maître de Malthe, le gros Maître de la Maison du Roy, le gros Ecuyer, le gros Chambellan*, [...] et Alexandre qui est en possession du titre de grand depuis tant de siècles, deviendra-t'il *le gros Alexandre* ? [...] J'aimerois autant dire, une épaisse qualité, une épaisse distinction, puisque le terme de gros et d'épais exprime d'ordinaire la même chose, sans l'aversion que j'ay pour les jeux de mots, je dirois qu'il a fallu un esprit bien épais et bien grossier pour introduire un si ridicule changement¹²⁰.

Cette réplique du Commandeur se matérialise dès la première scène des *Mots à la Mode*, alors que Monsieur Griffet, le commissaire, déplore l'usage abusif que fait Mme Josse du mot *gros*¹²¹ :

Mons. Griffet

[...]

Alexandre le Grand, l'exemple des Heros,

Est appelé par elle Alexandre le *Gros*.

Hier au soir elle-même, en parlant de l'Allemagne,

Dit que le *Gros Visir* s'alloit mettre en Campagne¹²².

Et à la scène 6 :

Mme Josse

Je vous veux un *gros* mal d'une si *grosse* absence.

Depuis quinze *gros* jours ne m'avoir point écrit :

Vous qui passez par tous pour un si *gros* Esprit.

A peine un *gros* Seigneur, que le Rang autorise,

Se seroit-il permis cette *grosse* sottise.

M. Brice

Quoy, ma sœur, vôtre erreur dure jusqu'à présent !

Laissez mourir en paix un mot agonisant.

[...]

Me trouver l'Esprit *gros* c'est le trouver épais

A moins qu'un *gros* seigneur n'ait la Taille fort grosse

Est-il une expression plus bizarre et plus fausse¹²³?

¹²⁰ [François de Callières], *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler avec des observations sur diverses manières de parler et de s'exprimer. Et un Discours en vers sur les mêmes matieres. Troisième édition*, Paris, Claude Barbin. 1693, p. 20 à 23.

¹²¹ Relevons le fait que Mme de Guillemot, dans *La Comédie sans Titre*, s'était attirée une remarque ironique d'Oronte en employant le terme *gros rouge* pour cramoisi :

Oronte

A mon sens il a beaucoup de grace :

Jamais le mot de gros ne fut mieux à sa place.

Il charme.

(Edme Boursault, *La Comédie sans Titre* [1694], ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 15.)

¹²² Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 1, p. 3

¹²³ Edme Boursault, *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, scène 6, p. 22 et 23.

Cet exemple d'adaptation théâtrale est tout à fait emblématique de la pratique de Boursault et de la manière dont il tire profit du succès de ses contemporains en puisant dans leurs œuvres la matière de ses comédies. Soulignons toutefois que la connaissance du traité de Callières n'est pas une condition au comique, et qu'une lecture immanente du texte est toujours possible, sans que la comédie ne perde son caractère divertissant et léger. Il n'en demeure pas moins que l'aptitude du public à repérer les emprunts intertextuels devait contribuer au plaisir qu'il retirait de la représentation et de la lecture.

De la fable à la scène

Nous avons évoqué plus tôt le jeu de reconnaissance intertextuel que Boursault avait instauré avec sa *Comédie sans Titre*. C'est un procédé similaire qui se met en place dans les comédies à fables. Dans la mesure où le dramaturge est le premier à oser tenter l'expérience d'introduire les fables au théâtre, il cherche évidemment à se rattacher à la tradition fabuliste et surtout, à se positionner par rapport à « l'illustre Monsieur de la Fontaine » :

Ce qui m'a paru de plus dangereux dans cette entreprise, ça été d'oser mettre des Fables en Vers après l'illustre Monsieur de la Fontaine, qui m'a devancé dans cette Route, et que je ne prétens suivre que de très-loin. Il ne faut que comparer les siennes avec celles que j'ay faites pour voir que c'est luy qui est le Maître : les soins inutiles que j'ay pris de l'imiter m'ont appris qu'il est inimitable ; et c'est beaucoup pour moy que la gloire d'avoir été souffert où il a été admiré¹²⁴.

Boursault puise ses fables chez ses contemporains – notamment La Fontaine et Baudoin – mais en intégrant plusieurs variantes, soit sur le plan stylistique (versification) ou interprétatif. La réécriture lui permet en outre de contextualiser les fables en les appliquant à des situations bien précises. Quant à l'introduction du personnage d'Ésope, elle constitue pour l'auteur une manière de s'inscrire dans la tradition ésopique, tradition qui n'a rien de comique en soi. Certes, on ne saurait dire des fables qu'elles sont comiques, mais il faut leur reconnaître une dimension ludique. C'est pourquoi La Fontaine écrivait dans sa préface : « C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux¹²⁵. » L'intertextualité n'est pas comique dans *Les Fables d'Ésope* : elle est tout au plus divertissante, dans la mesure où

¹²⁴ Edme Boursault, « Préface nécessaire », *Les Fables d'Ésope*, Paris, Théodore Girard, 1690, p. [a vi, v°].

¹²⁵ Jean de La Fontaine, « Préface », *Fables*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 26.

elle contribue à créer cette gaieté, l'une des principales caractéristiques qui définit le théâtre fin de règne, mais aussi ce rire dit « moralisant », si recherché au XVIII^e siècle.

Le cas d'*Esopé à la Cour* mérite que l'on s'y attarde. À première vue, la pièce apparaît comme la suite de la première, ce qui fait dire à Jean-Claude Brunon dans l'article « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Esopé* de Boursault et *L'Esopé* de Le Noble », que Boursault, « [e]n cherchant un ton plus digne, [...] ne réussit qu'à affadir sa veine¹²⁶ ». Ce jugement sévère reflète sans doute un sentiment partagé, puisque le texte n'a jamais fait l'objet d'une étude poussée. Or, la lecture croisée de la comédie avec le recueil de 1697¹²⁷ et les *Fables* de La Fontaine laisse entrevoir un texte dont la portée idéologique et politique a été largement sous-estimée. *Esopé à la Cour* est truffé de références et d'allusions à des évènements et à des contemporains de Boursault. Le recours aux clefs permet de poser l'hypothèse selon laquelle *Esopé à la Cour* fait entendre une voix contestataire forte et que, pour ce faire, il instrumentalise d'autres textes qui lui servent de support¹²⁸. Il s'agit là d'une posture tout à fait inhabituelle chez Boursault. L'intertextualité et l'intratextualité¹²⁹ jouent un rôle fondamental dans l'interprétation que nous devons faire de la comédie. De cette lecture en filigrane de la pièce émergent ainsi tour à tour les portraits de Fouquet, de Des Barreaux, de la Grande Mademoiselle et du fermier Lejariel.

Dans la lettre à Pellisson qui ouvre le recueil de 1697, Boursault déplore l'ingratitude de ceux qui avaient bénéficié des faveurs de l'ancien surintendant et qui l'ont abandonné. Dans cette lettre, l'auteur insère une fable de son cru, le « Figuiers Foudroyés », consistant en une vaste allégorie des évènements qui entourèrent la chute du Surintendant. Le micro

¹²⁶ Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Esopé* de Boursault et *L'Esopé* de Le Noble », art. cité, p. 166.

¹²⁷ Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*, Paris, Veuve de Théodore Girard, 1697.

¹²⁸ Voir à ce sujet les travaux d'Anna Arzoumanov. (Anna Arzoumanov, « Qui, de l'auteur ou du lecteur, méritera le titre de satirique ? *Les Aventures de Télémaque* face à leurs clés », *XVII^e siècle*, n° 253, 2011, p. 725 à 737 ; *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime – Anatomie d'un protocole interprétatif*. Paris, Garnier classique, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2013.)

¹²⁹ L'intratextualité se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige, ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures ». (Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollanier, *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27.)

récit relate le malheur d'un figuier qui, après avoir connu des heures de prospérité et abrité les oiseaux des environs, est frappé par la foudre :

Accablé sous le faix d'une telle disgrâce,
 [L'arbre] avoit si fort changé de face
 Qu'on ne le reconnoissoit pas.
 Les premiers qui le reconnurent furent un Epervier, un Milan, un Autour,
 Qui l'insultèrent tour à tour ;
 Et pour ne le plus voir à l'instant disparurent.
 Suivez-nous, et vous ferez bien ;
 Dirent-ils aux Oyseaux qu'ils crurent pitoyables.
 Ce figuier désormais au rang des misérables
 Ne peut plus nous servir à rien¹³⁰.

Boursault explicite aussitôt l'application qu'il donne à la fable pour le bénéfice de son destinataire Pellisson : « N'est-il pas vrai, Monsieur, que voilà une peinture naïve de ce qui est arrivé à la disgrâce de Monsieur Fouquet ; et qu'il y a eu bien plus d'Eperviers et de Milans que de Colombes et de Tourterelles¹³¹ ? »

Cette « peinture naïve » est reprise dans *Esope à la Cour* quatre ans plus tard en appui à l'une des principales intrigues de la pièce portant sur la disgrâce du courtisan Iphis. Lors d'un festin, ce ministre s'est attiré le courroux du roi par son orgueil et sa naïve sincérité¹³². Le portrait qui est brossé du personnage et de sa mésaventure évoque en tous points les circonstances de la chute de Fouquet. Dans la pièce, le monarque, en offrant à Ésope la charge ministérielle d'Iphis, invoque d'ailleurs des arguments qui, sous forme de questions rhétoriques, rappellent les accusations portées à l'encontre du Maître de Vaux :

Cresus
 [...]

 Qui peut plus sagement gouverner mes finances
 Que toy qui fuïs le bien, et qui hais les dépenses ?
 En quelle occasion les peux-tu dissiper ?
 Est-ce au superbe train que tu fais équiper ?
 Pour contenter ton goust de diverses manières
 Te voit-on dépeupler les Airs et les Rivières ?
 Et pour éterniser tes desseins fastueux
 Enchérir sur ton Maistre en Palais somptueux¹³³?

¹³⁰ Edme Boursault, « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoyse, Lettre et fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 4.

¹³¹ Edme Boursault, « A Monsieur Péllisson, de l'Académie Françoyse, Lettre et fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 5.

¹³² Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 3, p. 35.

¹³³ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 9.

Si tout dans la disgrâce d'Iphis semble faire écho à l'affaire Fouquet – circonstances et réaction des courtisans – c'est la fable du « Figuier foudroyé » qu'Ésope récite aux conseillers Tirrène et Trasibule qui confirme l'analogie entre le personnage et l'homme politique. S'adressant aux conseillers, Ésope conclut sa fable en clarifiant l'allégorie :

Ésope

Vous êtes, vous et luy, le Milan et l'Autour,
 Qui voyant du Figuier le destin déplorable
 Dès qu'il fut malheureux le trouvèrent coupable.
 Tel paroît à vos yeux Iphis disgracié :
 Vôte infidèle cœur qui le voit foudroyé
 Oubliant ses bienfaits dans cette humble posture
 Ne le reconnoît plus que pour luy faire injure¹³⁴.

Certes, Iphis connaît une fin différente de Fouquet, mais il le doit entièrement à Ésope, à sa sagesse et à son sens de l'équité. Le philosophe s'interdit de profiter de la situation pour son bénéfice personnel et plaide en faveur du courtisan auprès du roi pour obtenir sa réhabilitation :

Cresus

Qu'Iphis de mon courroux n'appréhende plus rien ;
 Puisqu'il est ton ami je veux être le sien¹³⁵.

Il n'y a ici qu'un pas à franchir pour y lire la critique implicite du rôle que joua Colbert dans la chute du surintendant. Le ministre, dont l'attitude fut exactement à l'opposé de celle d'Ésope, précipita la disgrâce de Fouquet et le remplaça dans ses fonctions. Certes, on pourrait alléguer que jouant de la liberté qu'autorise la fiction, l'auteur s'est simplement amusé à brouiller les pistes en confondant les destins de Fouquet et Pellisson. Ces différentes interprétations ne sont pas mutuellement exclusives. Ce qui est certain toutefois, c'est que Boursault a bénéficié de la générosité de l'ancien ministre pour qui il manifesta toujours une extrême reconnaissance¹³⁶.

¹³⁴ Edme Boursault, *Ésope à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 3, p. 33.

¹³⁵ Edme Boursault, *Ésope à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 2, p. 42.

¹³⁶ Rappelons que dans une lettre à Madame la duchesse d'Angoulême insérée dans le recueil de 1669, Boursault explique comment lors d'un voyage, s'étant retrouvé en fort mauvaise posture, il fit appel à la générosité de Fouquet pour un « méchant sonnet » écrit six mois auparavant et comment ce dernier l'aurait rétribué de 30 louis d'or, somme considérable qui laisse Boursault « surpris d'une générosité si grande ». (Edme Boursault, « A Madame la Duchesse D'Angoulesme. Relation d'un voyage », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, Paris, Jean Guignard, 1669, p. 53 à 55.)

L'analogie entre Iphis et Fouquet ne peut être passée inaperçue aux yeux du spectateur de l'époque : même sans tenir compte du fait que certains connaissaient le recueil de lettres de Boursault, qui remporta un vif succès avec deux publications consécutives (1697 et 1699-1700), l'affaire Fouquet avait suscité un tel intérêt quelques décennies auparavant qu'il était encore frais dans la mémoire collective¹³⁷.

La fable du « Faucon malade », inspirée du « Milan Malade » de Jean Baudoin, paraît pour la première fois chez Boursault dans sa lettre « A Monsieur Des Barreaux, qui ne croyoit en Dieu que lors qu'il étoit Malade, Lettre et Fable »¹³⁸. Témoignage de l'affection sincère que le dramaturge portait à son mentor, l'épître rappelle au libertin l'épisode de conversion à l'origine de son fameux sonnet de contrition – conversion aussi éphémère que la maladie qui l'avait suscitée – et cherche à le convaincre de la nécessité du repentir avant la mort. La fable du « Faucon malade » qui vient appuyer son argumentaire présente Des Barreaux sous les traits d'un faucon libertin et athée, « infect[ant] les autres Oyseaux/ De [ses] pernicieux Exemples » et qui, malade, demande à sa mère d'implorer les dieux de venir à son secours. La fable est reproduite en une variante abrégée à la scène 3 de l'acte III d'*Esopo à la Cour*, l'adaptation théâtrale étant beaucoup plus synthétique (huit vers) que celle qui apparaît dans la lettre (26 vers) :

Un faucon qui croioit les Dieux muets et sourds,
Etant à son heure dernière
D'un lamentable ton sollicita sa mere
D'aller en sa faveur implorer leur secours.
Mon enfant, luy dit-elle, en mere habile et sage,
Pendant que tu te portois bien,
Tu disois qu'ils ne pouvoient rien :
Ils ne peuvent pas davantage¹³⁹.

¹³⁷ La Bruyère avait peut-être à l'esprit la disgrâce de Fouquet en écrivant quelques années plus tôt dans ses *Caractères* : « Vient-on de placer quelqu'un dans un nouveau poste, c'est un débordement de louanges en sa faveur [...]. Il n'y a pas deux voix différentes sur ce personnage ; l'envie, la jalousie parlent comme l'adulation ; [...] Commence-t-il à chanceler dans ce poste où on l'avait mis, tout le monde passe facilement à un autre avis ; en est-il entièrement déchu, les machines qui l'avaient guidé si haut par l'applaudissement et les éloges sont encore toutes dressées pour le faire tomber dans le dernier mépris : je veux dire qu'il n'y en a point qui le dédaignent mieux, qui le blâment plus aigrement, et qui en disent plus de mal, que ceux qui s'étaient comme dévoués à la fureur d'en dire du bien. » (Jean de la Bruyère, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696, [en ligne] : http://www.gutenberg.org/files/17980/17980-h/17980-h.htm#De_la_cour, p. consultée le 22 avril 2014.)

¹³⁸ Marie-Françoise Baverel-Croissant en résume ainsi le contenu : « Cette lettre de Boursault dont le ton est amical mais ferme s'efforce, par une anecdote, par le rappel du sonnet de contrition, par un apologue et enfin par un appel à la raison de convaincre Des Barreaux. » (Marie-Françoise Baverel-Croissant, ouvr. cité, p. 68.)

¹³⁹ Edme Boursault, *Esopo à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 49.

Cette version abrégée peut s'expliquer par les contraintes imposées par le genre théâtral. Dans les deux cas, le titre, les personnages et la morale sont les mêmes que ceux que l'on retrouve dans la lettre à Des Barreaux, et s'appliquent à une situation semblable. La scène introduit Iphicrate, un philosophe athée partageant de nombreux points communs avec le libertin. L'échange sur la foi entre Ésope et Iphicrate va d'ailleurs en ce sens, et la question que pose le fabuliste à Iphicrate rappelle les circonstances de la conversion de Des Barreaux :

Esopé

Vous qui paraissez être homme ferme, esprit fort,
Parce que d'un peu loin vous croyez voir la mort :
Si par quelque accident, maladie ou blessure,
Dans une heure au plus tard vôtre mort étoit sûre,
Penseriez-vous des Dieux ce que vous en pensez¹⁴⁰ ?

et plus loin :

Esopé

Sur le point d'expirer, quoi qu'on se persuade,
Le repentir est foible autant que le malade¹⁴¹.

Notre hypothèse est appuyée par l'insertion de la fable et surtout, par l'apologue qui reprend textuellement certains passages de la lettre de Boursault à Des Barreaux. Enfin, l'« Avis au Lecteur » de la comédie qui commente la scène fait directement référence à ceux qui ne croient qu'à l'approche de la mort :

Il est constant que la plupart des Gens de ce caractere [ceux qui ne croient pas grand'chose] ne doutent pas avec fondement, mais seulement par libertinage, et parce qu'ils veulent douter et qu'ils n'envisagent la Mort que comme fort éloignée. L'expérience fait assez voir que rien au monde n'est plus foible dans le péril et à la vûë d'une mort prochaine que la plupart de ces Esprits forts : C'en est assez pour autoriser Esopé à leur faire des reproches, de ce qu'ils ne veulent pas croire dans leur vie ces mêmes Dieux qu'ils invoquent à la mort¹⁴².

L'intérêt de cette scène, qui porte sur la religion, réside en partie dans la posture qu'adopte Boursault. Nous avons déjà évoqué le fait que contrairement aux personnages

¹⁴⁰ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 46.

¹⁴¹ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte III, scène 3, p. 48.

¹⁴² Edme Boursault, « Avis au Lecteur », *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

qui vont à la rencontre d'Ésope, la figure de l'athée n'est pas entachée de ridicule, et qu'Ésope et Iphicrate sont en réalité fort semblables. L'allusion à Des Barreaux dans la pièce est aussi intéressante sous un autre aspect, car selon Karine Abiven, les anecdotes biographiques sur un auteur récent dans la seconde moitié du XVII^e siècle révèlent une modification des pratiques d'écriture factuelle :

D'une part, s'agissant du sujet biographé lui-même, il faut rappeler que le genre biographique ne concerne les hommes de lettres que depuis peu, qui côtoient dès lors les héros traditionnels des vies d'« hommes illustres » que sont les rois, les guerriers ou les saints ; d'autre part, le détail de l'existence individuelle n'existe pas dans la tradition des vies, où c'est l'*exemplum*, modélisé par une visée morale plus que par une prétention véridique, qui fait office de micro-récit relatant des épisodes précis¹⁴³.

Le lectorat français de l'époque n'est pas dupe et a facilement compris le parallèle entre Iphicrate et Des Barreaux. La maladie et la conversion éphémère de ce dernier ont suffisamment fait couler d'encre. Rappelons que, selon Bayle, son sonnet dévot était « connu de tout le monde¹⁴⁴ ». L'allégorie contenue dans la fable commune aux deux textes est toutefois la clé qui permet de confirmer que ce n'est pas tant la réhabilitation de l'athéisme qui est au cœur de la scène, mais bien celle du philosophe libertin que Boursault, de son propre aveu, aimait comme un père.

Le même procédé est employé pour faire référence à Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier et cousine de Louis XIV, l'une des plus riches héritières d'Europe. À l'époque de Boursault, elle est célèbre pour avoir refusé de nombreuses propositions en mariage – dont certaines émanaient de souverains étrangers – et plus encore pour s'être éprise à 43 ans du comte de Lauzun, un capitaine des Gardes-du-Corps et colonel-général des dragons, que La Rochefoucauld décrit comme « assez mal fait de sa personne, d'un esprit médiocre et qui n'a, pour toute bonne qualité, que d'être hardi et insinuant¹⁴⁵. » Rappelons que la participation de la duchesse à la Fronde lui coûta

¹⁴³ Karine Abiven, « L'actualité dans les genres anecdotiques (1660-1710) », dans Karine Abiven et Laure Depretto (dir.), dossier de revue : « Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles), *Littératures classiques*, Armand Colin, n° 78, 2012, p. 26.

¹⁴⁴ Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique. Revuë, corrigée et augmentée par l'Auteur*, seconde édition, Rotterdam, Reinier Leers, 1702, t. 1, p. 1036.

¹⁴⁵ La Rochefoucauld, *Œuvres*, Paris, Hachette, 1883, t. 1, p. 87 et 88.

probablement la couronne de France¹⁴⁶, Mazarin ayant un temps envisagé le mariage entre les deux cousins avant d'y renoncer, une défection que Mademoiselle ne lui pardonna pas.

Le rapprochement allégorique entre la duchesse de Montpensier et le Héron se trouve pour la première fois chez La Fontaine dans deux fables couplées¹⁴⁷ du livre VII, « Le Héron » et « La fille ». Boursault, quant à lui, réintitule la fable « Le Héron, les poissons et le limaçon » et l'insère dans une lettre à Monseigneur de Langres¹⁴⁸ ainsi qu'à la scène 4 de l'acte I de sa dernière comédie¹⁴⁹. Le récit narre les aventures d'un héron trop fier qui, dédaignant tour à tour les poissons qui s'offrent à lui, se voit finalement réduit à la nécessité de se nourrir d'un limaçon. Dans le recueil, la fable ne renvoie pas directement à la Grande Mademoiselle, même si elle illustre une situation qui est analogue à la sienne — celle d'une jeune fille qui, refusant des prétendants dans l'espoir d'obtenir mieux, vieillit et doit se résoudre à épouser un galant sans attrait.

Esopé à la Cour en revanche fait un clin d'œil à ses contemporains en mettant en scène la princesse Arsinoé, un personnage qui, par bien des aspects, évoque La Grande Mademoiselle. En effet, la princesse, parce qu'elle est amoureuse de son roi (Crésus), repousse toutes les demandes en mariage. Si elle a déjà manifesté « sa froideur pour deux rois étrangers¹⁵⁰ », c'est qu'Arsinoé aspire à un mariage d'amour :

Arsinoé

J'aime mieux un Epoux qui m'aime et qui me plaise
Que le Trône d'Argos et que celui d'Ephese¹⁵¹.

Elle affirme aussi son désir de demeurer dans son pays natal. Le personnage est, comme la duchesse, indépendant d'esprit, fier et orgueilleux. Encore une fois, c'est par l'exploitation

¹⁴⁶ Jean Meyer, « Montpensier Anne Marie Louise D'Orléans duchesse de, dite La Grande Mademoiselle (1627-1693) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anne-marie-louise-d-montpensier/>, p. consultée le 3 mai 2014.

¹⁴⁷ Patrick Dandrey estime que « les deux récits sont construits l'un par rapport à l'autre et le souvenir du premier se superpose à chacune des séquences du second ». (Patrick Dandrey, *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 169.)

¹⁴⁸ Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres, Grande Lettre de Remarques et bons mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 358.

¹⁴⁹ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 13.

¹⁵⁰ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 3, p. 10.

¹⁵¹ Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 11.

de l'allégorie que Boursault confirme qu'il s'agit bien d'une analogie avec la Grande Mademoiselle. Il s'inspire de la même fable que La Fontaine avait écrite pour peindre le portrait de la duchesse de Montpensier, et l'applique à un personnage et à une situation qui lui font écho. L'apologue de la fable « Le Héron, les poissons et le limaçon » qu'Ésope récite à la princesse confirme d'ailleurs clairement le parallèle avec la duchesse de Montpensier :

Esopé
 Du Héron dédaigneux la peinture naïve
 Ne vous expose rien qui tous les jours n'arrive
 Des Amans les mieux faits et les plus vertueux
 Une fille à seize ans souffre à peine les vœux :
 Son orgueil en rebute autant qu'il s'en présente ;
 Et tout luy paroît bon quand elle en a quarante¹⁵².

Arsinoé est encore jeune, et le sage Ésope saura lui éviter le sort peu enviable de la cousine de Louis XIV. Là où la raison a échoué, l'allégorie de la fable convainc le personnage féminin de convoler pendant qu'il est encore temps. L'attitude d'Ésope, qui se propose d'intercéder en sa faveur auprès du roi Crésus, est à l'opposé de celle qu'avait eue Mazarin. Elle permet à Crésus, partagé entre devoir et amour, de suivre son inclination¹⁵³.

De la lettre à la scène

La fable n'est toutefois pas la seule clé intratextuelle qui confère à *Esopé à la Cour* un sens caché. Le contenu et la forme d'une lettre envoyée « A Monsieur Bernard, honnête homme » sont repris dans la scène où l'on voit apparaître Mr. Griffet. De fait, ce dernier partage de nombreux points communs avec le fermier général Lejariel¹⁵⁴, supérieur de Boursault à l'époque où celui-ci était receveur de tailles à Montluçon. Dans une lettre « A Monsieur Bernard, honnête homme », l'auteur critique l'intransigeance avec laquelle

¹⁵² Edme Boursault, *Esopé à la cour*, ouvr. cité, acte I, scène 4, p. 14.

¹⁵³ La fable « Le coq et la poulette », qui sert d'argument dans la lettre du recueil de 1697 et qui s'intitule « A Madame la Présidente S... qui vouloit marier Mademoiselle sa Fille en Portugal », est repris par Ésope lorsqu'il conseille à Crésus de privilégier un mariage d'amour plutôt qu'un mariage de convenance. (Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, acte II, scène 2, p. 28 et 29.)

¹⁵⁴ Mathurin le Jariel, meurt en 1699. La notice nécrologique du *Mercure galant* nous apprend qu'il est « [c]onseiller Secrétaire du Roy, et l'un des Fermiers Generaux de Sa Majesté [et qu'il] laisse un Fils Jean-Baptiste le Jariel, S^r des Forges, conseiller en la Cour des Aides. » (*Mercure galant*, Paris, Guillaume de Luynes et Michel Brunet, mai 1699, p. 207). Selon le *Dictionnaire historique* de Moréri, Mathurin le Jariel fut aussi le beau-père de l'écrivain Pierre Billard (1653-1726), lequel « manqua[it] de tout, parce que son beaupere lui refusoit la pension qui lui étoit due ». (Louis Moréri, *Nouveau supplément au grand Dictionnaire historique et généalogique*, Paris, Desaint et Saillant, 1749, t. 1, p. 137.)

Lejariel, pour s'enrichir, lui ordonnait de s'acharner sur de pauvres paysans. À un appel à l'indulgence que Boursault lui avait envoyé le 24 juin 1688, reproduit dans la même lettre, Lejariel avait répondu le 1^{er} juillet de manière très laconique, en marge de la lettre (et nous transcrivons ici les trois premières annotations que l'on retrouve sur trois pages successives) : « De l'argent¹⁵⁵ » ; « De l'argent¹⁵⁶ » ; « De l'argent dans le Mois¹⁵⁷ ». Cette réponse de Lejariel à Boursault ressemble à la réplique de Mr Griffet à Ésope :

Esope

Et quelle est la vertu d'un Fermier ?

Mr Griffet

De l'argent¹⁵⁸.

De même, les caractéristiques du personnage d'*Esope à la Cour* rappellent la description que fait Boursault de Lejariel : un vieil homme sans scrupule, prêt à punir un innocent pour s'enrichir. Il écrit ainsi à propos de Lejariel : « L'Or et l'Argent se remuent à la pelle chez luy [...]. Il a tout au moins quatre-vingts ans : tout au moins deux Millions de bien ; et songe à en amasser encore. Qu'en veut-il faire que pour avoir plus de peine à mourir¹⁵⁹ ? » Mr Griffet, lui, a quatre-vingt-deux ans. Sans parent et économisant depuis soixante ans, il a amassé, apprend-on, « quinze cens mille livres¹⁶⁰ ». Après avoir occupé différentes fonctions (directeur, réviseur caissier, etc.), il prétend « aller jusqu'au *non plus ultra* ; Estre Fermier¹⁶¹ ». Enfin, dans la lettre « A Monsieur Bernard, honnête homme », Boursault, à propos de Lejariel, affirme :

[Il] a tant ressemblance avec l'homme qui dit à Esope :
Vous voyez un Vieillard d'une assez bonne pâte,
Qui va voir ses Ayeux sans pourtant avoir hâte, etc.¹⁶²

¹⁵⁵ Edme Boursault, « A Monsieur Bernard, honnête homme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 189.

¹⁵⁶ Edme Boursault, « A Monsieur Bernard, honnête homme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 190.

¹⁵⁷ Edme Boursault, « A Monsieur Bernard, honnête homme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 191.

¹⁵⁸ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 72 et 73.

¹⁵⁹ Edme Boursault, « A Monsieur Bernard, honnête homme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 193.

¹⁶⁰ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 75.

¹⁶¹ Edme Boursault, *Esope à la Cour*, ouvr. cité, acte IV, scène 5, p. 76.

¹⁶² Edme Boursault, « A Monsieur Bernard, honnête homme », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 194.

Or, c'est par ces deux vers que Mr Griffet salue Ésope au début de la scène. Ces indices nous portent à croire que Lejariel servit de modèle au personnage de la dernière comédie de Boursault.

Ces exemples que nous avons exposés tendent à montrer que Boursault, dérogeant à la règle implicite depuis Aristote de présenter des caractères *a priori* désincarnés¹⁶³, a représenté sur scène certains de ses contemporains. Le dramaturge n'est certes pas le premier à s'amuser de la sorte : ainsi, quelques années plus tôt, La Bruyère avait fait de même dans ses *Caractères*. Guillaume Peureux, dans le dossier qui accompagne la parution des *Caractères (De la Cour et Des grands)*, commente dans ce qui pourrait aussi s'appliquer à Boursault :

Naturellement, il ne faut pas pour autant rechercher dans toute l'œuvre une identification systématique et exhaustive de ces protagonistes. Cela nuirait à la diversité d'applications à laquelle aspire le moraliste : ses caractères visent une logique des comportements avant de viser tel ou tel individu. Ce décryptage sous la surface du texte instaure pour ce lectorat spécifique une coïncidence entre un mode de lecture où le texte possède une portée générale et un mode de lecture où il n'a qu'une portée particulière, visant tel ou tel personnage identifiable par une partie des lecteurs¹⁶⁴.

Avec *Esope à la Cour*, et comme chez La Bruyère, ce qui avait toute l'apparence d'une simple peinture de mœurs, exposant des types représentatifs, prend tout à coup les allures d'une critique ciblée, truffée de références à des événements, à une culture commune et à des contemporains bien spécifiques. Boursault met en scène des particuliers qu'il a bien connus, et sa comédie fait écho aux scandales qui les entourent. Dans cette comédie à clés s'instaure un jeu de reconnaissance intertextuel qui participe au plaisir esthétique du lecteur-spectateur et qui décuple l'effet comique. Or, la réécriture de ces événements, comique ou non, amène l'auteur à prendre position, à présenter une version de l'Histoire. Pour Boursault, *Esope à la Cour* est une comédie essentiellement idéologique, où l'écrivain se porte publiquement à la défense d'un ami cher et d'anciens mécènes.

¹⁶³ Spielmann rappelle ainsi que « [l]es caractères [...] selon Aristote ne devraient [...] jamais s'attacher au particulier, mais le transcender en une vérité généralisable aux yeux du public ». (Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 205.)

¹⁶⁴ Jean de La Bruyère, *Caractères (De la Cour et Des grands)*, dossier réalisé par Guillaume Peureux, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2004, p. 109 et 110.

D'autres emprunts intratextuels viendront enrichir la composition de la pièce. Ainsi, l'une des intrigues d'*Esopé à la Cour* s'inspire d'une anecdote à propos de Charles Quint. Boursault relate dans *La Veritable Etude des Souverains* que l'empereur romain germanique traîna toute sa vie avec lui un petit coffre qui suscitait la curiosité, et dans lequel on aurait découvert à sa mort une discipline¹⁶⁵ et un cilice¹⁶⁶. De même, Ésope conserve précieusement auprès de lui un coffret qui cache un trésor que le fabuliste contemple chaque jour. Ce trésor n'est en fait que son ancienne tenue d'esclave, à l'instar du berger de la fable de La Fontaine (1678) qui, dans son propre coffre, conservait ses vêtements de berger¹⁶⁷.

Dans ce jeu interprétatif, la clé allégorique nous est révélée par un décroisement des genres (fable, comédie, lettres, etc.) et l'intratextualité, par le biais de la métalepse, questionne le rapport au réel. Il ne fait aucun doute que le premier public prit plaisir à ce jeu de décodage, qui ouvre les frontières entre fiction et réalité. Cette dernière pièce de Boursault, la plus incisive, présente une critique acerbe de la Cour. Plus qu'une comédie moralisante, elle introduit ce *rire jaune* qui, selon Goldzink, est caractéristique la comédie des Lumières¹⁶⁸.

¹⁶⁵ En religion, la discipline est un fouet utilisé comme instrument de pénitence. (*Trésor de la Langue Française*, [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/discipline>, p. consultée le 2 juin 2015.)

¹⁶⁶ Edme Boursault, *La Veritable Etude des Souverains*. Dediée à Monseigneur de Dauphin, Paris, Claude Barbin, 1671, p. 270 et 271.

¹⁶⁷ La Fontaine se serait-il inspiré de cette anecdote de Boursault sur Charles Quint pour enrichir sa propre fable ? Le contraire serait étonnant et ce, malgré ce qu'affirme Henri Busson pour qui la fable a pour principale source un récit contenu dans *Les dix voyages de J.B. Tavernier... en Turquie, en Perse, et aux Indes, Seconde partie où il est question des Indes et des îles voisines* (Paris, 1677). (Jean de La Fontaine, « Le Berger et le Roi », [en ligne] : <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/bergeri.htm>, p. consultée le 2 juin 2014.)

¹⁶⁸ Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 33 à 48.

VERS UN COMIQUE D'ACTUALITE

Boursault a toujours porté beaucoup d'intérêt à l'actualité : en témoigne son expérience de gazetier, sa participation au sein des querelles littéraires, ou la publication de préfaces comme celle d'*Artémise et Poliante*, qui rend compte de la première représentation du *Britannicus* de Racine¹⁶⁹. Les articles du *Mercure galant* ou du *Journal des Sçavans* lui inspirent aussi des mots d'esprit ou des épigrammes qu'il insère dans ses lettres rémunérées. Or, c'est cette acuité, ce regard critique qu'il porte sur ses contemporains et sur la société parisienne qui le rapproche d'autres écrivains fin de règne. Cette sensibilité chez Boursault n'est pas tellement différente de celle qu'on retrouve chez La Fontaine ou La Bruyère¹⁷⁰. Certes, ses pièces ne portent pas la marque du cynisme qui caractérise le théâtre de Dancourt ou Lesage, elles ne tombent pas non plus dans les délires fantasques ou la caricature outrée d'un Fatouville ou d'un Le Noble. Comme elles néanmoins, elles récupèrent et intègrent des éléments de l'actualité, instaurant par le fait même de nouvelles pratiques de lecture par la mise à distance qu'elles nécessitent. Boursault, comme Fatouville, Donneau de Visé, Thomas Corneille et Hauteroche, fait partie de ceux qui, les premiers, utilisent d'une manière presque systématique l'actualité à des fins comiques et satiriques et ce, bien avant Dancourt, Dufresny, Regnard ou Lesage.

L'étude de la pratique dramaturgique tend à montrer que dès la fin de la décennie 1670 se met en place un nouveau rapport entre le théâtre et l'actualité. Boursault, avec *La Comédie sans Titre*, est celui qui va le plus loin dans cette voie, questionnant des aspects aussi fondamentaux que les sources, le contenu, l'écriture et l'éthique journalistique. Ce dialogue qui s'établit entre l'actualité et la scène est peut-être ce qui constitue la principale caractéristique des premières comédies de l'époque fin de règne. Spielmann s'est aussi intéressé à cette dynamique entre théâtre fin de règne et actualité :

¹⁶⁹ Edme Boursault, *Artemise et Poliante. Nouvelle*, Paris, Jean Guignard, fils, 1670, p. 1 à 16.

¹⁷⁰ Patrick Dandrey écrit ainsi à propos de La Fontaine : « [Le souci de nouveauté] détermine chez notre homme [La Fontaine] un sens inquiet de l'actualité, un qui-vive de chasseur aux aguets, qui impulse au cœur de l'invention une dynamique constante de renouvellement. Chez lui s'associe à la variété des sujets et des formes une capacité de modifier au gré de l'actualité et selon les besoins et les goûts de la conjoncture, du moment, de l'instant, les tracés déjà parcourus, les projets à peine esquissés et les ouvrages en cours d'élaboration. » (Patrick Dandrey, « La Fontaine : une diversité polygraphique ? », dans Patrick Dandrey, Delphine Denis, Jean-Marc Chatelain (dir.), ouvr. cité, p. 323 et 324.)

[Je reconnais] la possibilité d'une coexistence intime de l'actualité et de la tradition, et même d'un rapport proportionnel entre les deux : plus l'auteur utilise de conventions – au niveau des personnages, mais aussi des événements et de l'intrigue –, plus il pourra y intégrer d'éléments réalistes. [...] Ce principe résulte parfois de la simple logistique, puisque la pièce d'actualité, qui devait être écrite et produite dans le mois suivant l'événement pour espérer attirer les foules, excluait pratiquement tout effort de composition originale¹⁷¹.

Mais ce rapport à l'actualité touche un autre acteur majeur du théâtre : le public. Avec la parution régulière du *Mercure galant*, un large lectorat dispose simultanément (ou presque) d'un même accès à l'information. L'intérêt accru que les dramaturges portent à l'actualité s'explique sans doute par la soudaine facilité avec laquelle les auteurs peuvent désormais instaurer un lien de connivence avec le public par le biais de références à l'actualité. Ces clin d'œil, dont il ne faut pas sous-estimer la charge comique, posent problème dans un contexte où le lecteur ou spectateur ne dispose plus des clés nécessaires pour repérer et décoder ces éléments. Comme l'expliquent Karine Abiven et Laure Depretto dans l'introduction du dossier de revue « Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles) », « l'écriture de l'actualité est tiraillée entre plusieurs temporalités, en lien avec le décalage avec le temps de l'action, celui de la rédaction et celui de la publication¹⁷². » Or, c'est sur la capacité du public à repérer et à comprendre les références que s'appuie le comique d'actualité car, affirme Baudelaire, « c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique¹⁷³ ». *Esope à la Cour* est tout à fait représentatif de ce phénomène. Une part importante du comique de la pièce repose sur des métalepses que seuls les emprunts intertextuels et intratextuels nous ont permis de mettre en lumière. Le *comique daté* de Jean Emelina prend chez Boursault tout son sens :

Les écarts que je trouve les plus comiques sont ceux qui concernent les normes qui sont aujourd'hui les miennes et qui concernent ce qui se passe aujourd'hui [...] Bien qu'encore efficace, le comique de Rabelais ou de Molière, à plus forte raison celui d'Aristophane, de Dancourt, de Voltaire, de Scribe ou de Labiche nous échappe sur bien des points, parce que tout comique est *daté*¹⁷⁴.

Le fait de renvoyer sans cesse le spectateur (et le lecteur) à l'actualité procède d'une intention semblable à celle de la satire, où le dramaturge peut jouer du rapport

¹⁷¹ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 217.

¹⁷² Karine Abiven et Laure Depretto (dir.), « Introduction », dossier de revue : « Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, Armand Colin, n° 78, 2012, p. 11.

¹⁷³ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, éd. Sillage, 2008, p. 45.

¹⁷⁴ Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, ouvr. cité, p. 49 et 50.

qu'entretiennent théâtre et société. Le procédé n'est pas nouveau : les lecteurs de Molière ont cru reconnaître certains de ses contemporains dans ses comédies, mais à la différence de Boursault, Molière n'en fournit pas la clé. Mais même avec la clé, l'exploitation de l'événement ou de l'anecdote à des fins comiques présente le désavantage de nécessiter l'interprétation du spectateur-lecteur. Or, c'est cette interprétation qui confère à l'œuvre sa charge comique et c'est sur elle que se construit le sentiment de connivence qui lie le spectateur aux acteurs, le lecteur à l'auteur. Si, comme l'affirme Emelina, « tout comique est daté », la mise en scène théâtrale de l'actualité ne peut qu'accélérer ce processus de « vieillissement » du comique, ce qui explique en partie que ces œuvres théâtrales fin de règne soient méconnues aujourd'hui.

CHAPITRE VII

REPRÉSENTATIONS ET RÉCEPTION

Ils ont manqué de talent. Qu'on les oublie!

René Bray, *Les Fables de La Fontaine*¹

Nous avons eu un aperçu, lors des chapitres précédents, de l'évolution de l'esthétique théâtrale de Boursault. Or, bien que ces transformations résultent des choix de son auteur, elles s'inscrivent aussi dans un contexte particulier, celui de la période fin de règne qui, sur les plans de la littérature et du spectacle, connaît de profondes modifications. Rappelons que le désintérêt du roi pour les représentations théâtrales et les difficultés financières de l'État ont conduit à une raréfaction de la pratique mécénique, jusqu'alors principal soutien des écrivains. Au théâtre, la situation est tendue et malgré la fusion des troupes de 1680, la Comédie-Française connaît plusieurs années de vache maigre, que l'on peut expliquer par la concurrence avec le théâtre italien et la diminution de l'assistance à la fin du siècle². Ces facteurs rendent les conditions de production plus difficiles pour les auteurs, puisque ceux-ci sont plus que jamais dépendants de l'approbation du public auprès de qui ils doivent désormais chercher la reconnaissance de leur talent.

Dans un contexte comme celui-ci, et à la lumière de ce qu'a révélé l'analyse des mutations esthétiques chez Boursault, l'étude de la réception devrait nous permettre de compléter le portrait des changements survenus au sein de son théâtre comique. Quelles pièces se sont inscrites dans l'horizon d'attente des spectateurs ? Quelles sont celles qui,

¹ René Bray, *Les Fables de La Fontaine* [1946], cité dans Jean-Noël Pascal, art. cité, p. 7.

² Au cours de la décennie 1680, les registres de la Comédie-Française notent une fréquentation annuelle de 130 000 à 150 000 spectateurs. Le déclin s'amorce à partir de 1690, avec une assistance de moins de 123 000 spectateurs annuels. (Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 108.)

ayant provoqué un écart esthétique, ont entraîné un déplacement de cet horizon ? En quoi l'approbation ou la désapprobation du public a-t-elle orienté l'écriture et les choix dramaturgiques de Boursault ? Du spectacle à l'écrit, en faisant le pont entre esthétique et réception, nous devrions parvenir à replacer l'œuvre de l'auteur à la fois dans son parcours individuel et au sein de la société qui l'a vu naître.

LES PREMIERES COMEDIES (1661-1669)

Pendant les premières années de sa carrière, Boursault est surtout un polygraphe mondain : Ses œuvres diverses, tout comme les réseaux de sociabilité qu'il entretient, contribuent à construire son statut d'écrivain. La réception des premières comédies de Boursault doit prendre en compte ces paramètres et être lue en regard du contexte d'effervescence théâtrale et littéraire qui caractérise l'âge classique. L'entreprise s'annonce difficile, car peu de données subsistent quant aux représentations du premier théâtre de Boursault, et les paratextes (pages de titre, préfaces, épîtres dédicatoires) constituent les sources d'information les plus concrètes dont nous disposons. Il n'en reste pas moins que l'étude de la réception de ce premier corpus, même lacunaire, est essentielle pour comprendre l'impact des choix esthétiques de l'auteur sur la production contemporaine.

Soulignons d'emblée que le choix de ne pas se limiter à la représentation et de publier une œuvre trahit la volonté de l'auteur de s'inscrire dans le champ littéraire. L'édition permet de figer un texte que des acteurs, par le jeu, pouvaient travestir, mais aussi de corriger des passages moins bien reçus, d'en ajouter et bien sûr, de polir la langue et le style pour faire ressortir le caractère littéraire d'un ouvrage. C'est en outre une manière de revendiquer la paternité d'une pièce et d'affirmer son statut *auctorial* dans la société de lettres³.

La première pièce que Boursault livre au public est probablement *Le Médecin volant*. Maupoint, dans sa *Bibliothèque des Théâtres* (1733), affirme qu'elle est jouée en 1661 sur

³ Jeffrey S. Ravel, ouvr. cité, p. 114.

les planches du théâtre de Bourgogne⁴, une information que reprennent les critiques actuels de Boursault. Nous n'avons rien trouvé qui étaye ou infirme cette hypothèse : l'avertissement en tête du *Théâtre* (1725) de Boursault cite la comédie après *Le Mort vivant* et *Les Cadenats*⁵, et l'avis au lecteur qui précède l'édition de 1665 ne fait pas mention des circonstances entourant la représentation. Bien des critiques avaient accusé Boursault d'avoir plagié *Le Médecin volant* de Molière, une assertion difficile à prouver puisqu'il ne reste de la farce de Molière qu'un canevas et qu'on ignore si la pièce de Boursault a précédé ou suivi celle du comédien⁶. L'hypothèse toutefois, ne doit pas être écartée : le jeune dramaturge pourrait très bien avoir profité du succès de la farce de Molière pour offrir sa propre version en vers. Ce n'est pas non plus un hasard s'il prend la décision de publier sa pièce au moment même où le Marais fait jouer une troisième variante de la comédie. Ce contexte l'amène d'ailleurs à justifier le choix du sujet et à établir une comparaison entre sa pièce et celle du Marais dans son avis au lecteur :

C'est l'une des plus aimables Pieces qui soit au Theatre, et j'en puis parler de la sorte sans choquer la bien-seance, puisque ce n'est pas moy qui en suis l'Auteur. Le sujet est italien ; il a esté traduit en nostre langue, représenté de tous costez ; et je crois qu'il est plus beau de ma façon que d'aucune autre, à cause qu'outre la Traduction qui en est fidele, il a encore la grace de la Poësie. Il est vray qu'on le represente au Marais, mais quoy qu'il soit en vers, on peut dire que la Poësie ne luy a point donné de grace : Veritablement les nouveaux Acteurs qui sont entrez dans cette Troupe, l'ont apporté de Flandres, et c'est pour cela que le langage de cette Piece est si corrompu, Je te fais juge de ce Medecin Volant-cy, et c'est tout ce que j'ay à te dire⁷.

Il est intéressant de noter que, dans sa préface, Boursault limite son rôle à la versification et à la traduction de la farce, et qu'il ne revendique pas le statut d'auteur.

Si l'année de la représentation du *Médecin volant* reste incertaine, celles des autres comédies de Boursault sont connues. *Le Jaloux endormy* et *Le Mort vivant* sont joués et

⁴ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733, p. 201.

⁵ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M' Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, p. [□, r°].

⁶ Dans une lettre à Brossette datée du 17 septembre 1731 et portant sur le contenu du manuscrit de *La jalousie du barbouillé* et du *Médecin volant* de Molière, Rousseau rappelle ainsi à son destinataire : « on sçait assez que ces sortes de farces n'étoient que des *improvisades* à la maniere des Italiens, qui ne pouvoient divertir que par le jeu du Théâtre, et qu'il n'étoit pas possible de représenter sur le papier, et qui ne pouvoient jamais être ni bien écrites, ni même écrites, de quelque maniere que ce fût. » (Jean-Baptiste Rousseau, *Lettres de Rousseau sur différens sujets*, nouvelle édition par Louis Racine, Genève, Barillot et fils, 1750, t. 3, p. 178.) Il ajoute à ce même propos dans une lettre datée du 28 octobre 1731 et adressée au même destinataire que « l'une et l'autre ne sont que des canevas remplis grossierement ». (*Ibid.*, p. 189.)

⁷ Edme Boursault, *Le Médecin volant*, ouvr. cité, 1665, n.p.

publiés au tout début de la carrière du dramaturge, en 1662. Nous ignorons tout des éléments liés aux représentations (dates, distribution, décor, etc.), si ce n'est que la première pièce fut jouée par la troupe du Marais⁸ et la seconde, par celle de l'Hôtel de Bourgogne⁹. Cette dernière, la plus prestigieuse de toutes, se consacrait au théâtre littéraire (notamment à la tragédie) et accueillait des auteurs comme Corneille, Rotrou et plus tard, Racine¹⁰. À cette époque, l'auteur n'a encore rien fait paraître – à l'exception peut-être des *Litanies de la Vierge* (1661?) offertes à sa protectrice la duchesse d'Angoulême – et il fréquente le cercle de Corneille. Il est « Secrétaire de Madame la Duchesse d'Angoulesme », si l'on en croit la page de titre du *Jaloux endormy*, tandis que le titre du *Mort vivant* précise que la comédie est dédiée à « Monseigneur le duc de Guise », dont personne n'ignore qu'il est le protecteur de Corneille. On peut facilement déceler dans cette stratégie consistant à étaler ses relations en page de titre, une manière de se positionner dans le champ littéraire. Les deux pièces, imprimées en juin à quelques jours d'intervalle¹¹, sont rapidement suivies du *Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, l'une des seules comédies de Boursault à avoir retenu l'attention de la critique récente, notamment de la critique moliéresque. La pièce est écrite dans le contexte de la controverse de *L'École des femmes* et profite de la compétition entre la troupe de Molière et celle de l'Hôtel de Bourgogne. L'avis au lecteur en tête de l'édition laisse supposer que la comédie suscite des réactions, ce qui était bien sûr le but recherché. On pourrait croire pourtant que Boursault a été surpris par l'angle d'attaque de ses adversaires, car l'accusation de n'avoir été qu'un prête-nom remettait en cause son statut d'écrivain :

Je ne me serois jamais avisé, mon cher Lecteur, de vouloir t'ennuyer par une espece de Preface, si je n'estois obligé d'en faire le sacrifice à la Gloire outragée des plus honnestes Gens de nostre Siecle. Si l'on s'étoit contenté de me ravir l'avantage d'avoir attaqué Moliere, et de l'avoir conduit à la honteuse necessité de recourir aux invectives pour repousser la Satyre spirituelle qui a mis en plein

⁸ La précision apparaît dans le titre : *Le Jaloux endormy. Comedie. Representée sur le Theatre Royal du Marais, par le Sieur Boursault, Secrétaire de Madame la Duchesse d'Angoulesme*. Le théâtre du Marais a notamment fait l'objet d'un ouvrage de S. Wilma Deierkauf-Holsboer et d'un chapitre de Mongrédien dans *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*. (S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre du Marais. Le berceau de l'opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, Librairie Nizet, 1958, 2 tomes ; Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1966, p. 87 à 102.)

⁹ Le titre indique : *Le Mort vivant, Comedie. Dediée à Monseigneur le duc de Guise. Representée par les Comediens du Roy*.

¹⁰ Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, ouvr. cité, p. 63 à 84.

¹¹ Le privilège des deux pièces est daté du 11 mai, mais celui du *Mort vivant* précise que l'impression s'est terminée le 1^{er} juin tandis que la seconde est achevée le 13 du même mois.

jour les deffauts du plus considerable de ses Ouvrages, j'eusse laissé la liberté du doute à tous ceux à qui l'on a voulu persuader que je n'étois pas l'Autheur de la moindre chose que je sois capable de produire ; mais il n'est pas juste que je me laisse dépouiller d'un bien qui ne peut enrichir personne, et je suis contraint de deffendre tout le Parnasse contre l'injurieuse charité qu'on luy a voulu prester. [...] Croire ma Piece digne de ceux qui sont accusez d'y avoir mis la main, c'est demeurer d'accord de son merite, et toutes les injures qu'il me dit dans son Galimathias que Moliere appelle *Impromptu*, ne peuvent détruire la bonne Opinion qu'il a fait concevoir de mon Ouvrage. [...] Cette sorte de vengeance est si indigne d'un honneste homme, que la sienne n'a pas lieu de me surprendre¹².

Cette comédie attire l'attention des contemporains sur son auteur. Boursault est joué par Molière dans *L'Impromptu de Versailles* (1663), et est encore évoqué dans un dialogue de *L'impromptu de l'Hôtel de Condé* de Montfleury :

Alis

Voulez-vous le portrait du peintre ?

Marquis

Par Boursault, n'est-ce point ?

Alis

Oui Monsieur, tout le monde le prise.

Marquis

Hé, Morbleu, brûlez-moy de telle marchandise.
Dieu me damne, j'aurois le goût bien dépravé !

Alis

Si vous le méprisez, d'autres l'ont approuvé¹³.

Cet extrait suggère que la comédie de Boursault reçut un accueil favorable du public, ou du moins partagé. Le Camus, quant à lui, fait l'éloge du talent de l'écrivain en offrant un « Refrain sur la Contre-Critique. À Monsieur Boursault » en vers imprimés, daté du 29 janvier 1664 :

Qui ne voit la *Contre-critique*
Faire admirablement la nique
Faire admirablement la nique
A la feinte et fine critique
Ou plutôt louange emphatique,
Puisque c'est l'Apologique
Où s'exalte un auteur comique
Qui veut passer pour héroïque,
Qui ne le voit ?

¹² Edme Boursault, « À son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc », *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes*, ouvr. cité, p. [a v, r^o] à [a vi, r^o].

¹³ Montfleury, *L'impromptu de l'Hôtel de Condé*, cité dans Georges Mongrédien, *Molière. Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle*, ouvr. cité, t. 1, p. 151 et 152.

Qui ne voit que par rhétorique,
 Boursault dans l'ordre académique
 En la manière qu'il s'explique,
 Rédiger par art poétique,
 Fait nargue à cette prosaïque
 Et détruit le panégyrique
 De l'auteur de l'École inique,
 Qui ne le voit¹⁴ ?

Ces extraits prouvent que la comédie satirique a apporté à Boursault une certaine notoriété auprès du public français.

Après la représentation du *Portrait du Peintre*, le dramaturge explore le genre pastoral. *La Metamorphose des Yeux de Philis, changez en Astres* s'inspire du poème de l'abbé de Cérisy¹⁵ et est représentée au théâtre de Bourgogne. Il répond dans son avis au lecteur à l'accusation de plagiat, et au reproche de n'avoir fait que trois actes au lieu de cinq¹⁶. C'est une critique qu'il évitera avec *Les Nicandres*, sa première grande comédie. Jouée sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne, la pièce exploite le quiproquo, un procédé en vogue, très apprécié des auteurs classiques, comme le rappelle Jean de Guardia dans *Poétique de Molière. Comédie et répétition* :

L'âge classique a développé une véritable passion pour le quiproquo, qui s'est traduite par une « vogue ». [...] Si le quiproquo est mis en série, c'est d'abord parce qu'il est conçu comme un procédé si fascinant qu'il peut fournir la matière de toute une pièce sans lasser. Dans le discours critique de l'âge classique, les quiproquos ne cessent d'être qualifiés de « beaux », de « merveilleux », et pas seulement de « plaisants ». Il y a pour l'âge classique une véritable valeur esthétique du quiproquo, dont la modernité a sans doute perdu le sens en n'y voyant qu'un procédé comique¹⁷.

Cette conception du quiproquo chez les classiques explique, en partie du moins, le nombre considérable de répétitions d'un même schème dans la version en cinq actes. Et pourtant, si

¹⁴ Le Camus, « Refrain sur la Contre-Critique à Monsieur Boursault » [1664], cité dans Georges Mongrédien, *Molière. Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle*, ouvr. cité, t. I, p. 208.

¹⁵ « La Metamorphose des Yeux de Philis changez en Astres est un Poème qui s'est acquis tant de Reputacion, et qui a tant donné de gloire à feu Monsieur l'Abbé de Cerisey, qui en estoit l'Auteur, qu'il y a peu de personnes qui fassent profession d'aymer les belles choses, qui ne l'ayent assez leu de fois pour en sçavoir plus de la moitié par cœur. » (Edme Boursault, « Avis au Lecteur et response aux Critiques », *La Metamorphose des Yeux de Philis, changez en Astres. Pastoralle représentée par la Troupe Royale, et mise au Theatre*, Paris, Nicolas Pepingüé, 1665, p. [e i, r^o et v^o].)

¹⁶ « Je connois de petits Critiques [...] qui [...] m'ont accusé de vol », écrit Boursault dans son « Avis au Lecteur et response aux Critiques ». (Edme Boursault, « Avis au Lecteur et response aux Critiques », *La Métamorphose des Yeux de Philis, changez en Astres*, ouvr. cité, p. [e i, r^o et v^o].)

¹⁷ Jean de Guardia, ouvr. cité, p. 35.

l'on en croit une lettre à Babet publiée en 1667, Boursault n'en fut peut-être pas aussi satisfait qu'il aurait pu l'être : « On represente les Nicandres, que je desavoüerois volontiers, n'estoit que les Affiches me donneroient un Dementy. C'est la plus mechante Piece dont on ait jamais ennuyé le Public, et je ne sçay pas à quoi les Comediens songerent, quand ils se donnerent la peine de l'Estudier¹⁸. » Insatisfaction ou fausse modestie ? Difficile de trancher, mais le remaniement de la pièce en trois actes laisse supposer qu'elle fut peut-être jugée trop longue. La version en cinq actes est achevée d'imprimer en octobre 1664 et deux mois plus tard paraît celle en trois actes, dans laquelle on retrouve une épître dédicatoire et un argument nécessaire. Aucun des deux textes toutefois ne nous informe sur les raisons qui incitent Boursault à réduire sa comédie.

Boursault attend quatre ans avant de mettre au jour une nouvelle pièce. Entretemps, il se consacre à la gazette et à la publication des *Lettres de respects, d'obligation et d'amour*. S'il se remet au théâtre avec *La Critique des Satires de Monsieur Boileau*, c'est pour répondre aux attaques du satiriste. Boileau obtient un arrêt du Parlement de Paris qui défend aux comédiens de représenter la pièce, ce qui fait dire à Boursault dans la préface de son ouvrage rebaptisé *La Satire des Satires* qu'il a été « cruellement persecuté¹⁹ ». S'inscrivant dans un contexte particulier, celui de la cabale menée contre Boileau depuis 1665 par ceux qui avaient essuyé ses sarcasmes, la réplique de Boursault explore les limites de la satire et surtout, conteste sa légitimité à attaquer et nommer des individus²⁰. On ignore tout de la réception de ce texte, qui clôt la querelle. Comme le *Portrait du Peintre*, cette œuvre de circonstance n'est rééditée qu'en 1721, avec le théâtre complet de Boursault²¹.

Si la réception de ces premières comédies de Boursault reste très mal connue, il ne fait aucun doute que l'auteur essuie au début de sa carrière beaucoup de critiques, critiques

¹⁸ Edme Boursault, « A Babet », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 81.

¹⁹ Edme Boursault, *La Satire des Satires*, ouvr. cité, n. p.

²⁰ Léo Stambul explique dans un article récent que « *Les Satires* n'est, au fond, qu'une polémique sur les formes mêmes du polémique : une polémique au carré, une *métapolémique*, où se discutent les frontières du pamphlet et des belles-lettres autorisées ». (Léo Stambul, « La querelle des *Satires* de Boileau et les frontières du polémique », dans Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala (dir.), dossier de revue : « Le temps des querelles », *Littératures classiques*, février 2013, n° 81, [en ligne] : <http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2013-2.htm>, p. consultée le 4 avril 2014.)

²¹ Edme Boursault, *Œuvres de M^r Boursault contenant les pièces de Théâtre. Nouvelle Edition augmentée*, Amsterdam, chez Duvallard et Changuion, 1721. Cette édition précède l'édition du *Théâtre* de 1725.

qu'il alimente d'ailleurs en publiant ses pièces polémiques. À l'enthousiasme de la jeunesse succède un désenchantement à l'égard du monde littéraire, exprimé par l'écrivain à la fois dans l'épître d'*Artémise et Poliante*²² et dans la préface de *La Veritable Etude des Souverains* :

J'ayme mieux me faire mon procès moy-mesme que de meriter qu'il me soit fait par les Juges de la Republique des Lettres, qui sont Gens terribles, et qui jamais ne panchent du costé de l'absolution. Je ne leur demande point de grace, parce que je sçay bien qu'ils n'en font jamais : Qu'ils me rendent seulement justice, et je leur en auray une obligation d'autant plus grande, que je seray le premier à qui ils l'auront renduë²³.

En l'absence de données plus concrètes, la meilleure façon pour nous de mesurer l'apport des premières comédies de Boursault consiste d'une part à déterminer quelle place elles occupent dans la tradition dramaturgique ; d'autre part à évaluer leur pérennité en repérant les reprises théâtrales, les éditions et traductions de ces œuvres jusqu'à la fin du XVII^e siècle. En ce qui a trait aux représentations, les registres de La Grange²⁴ et ceux de la Comédie-Française²⁵ constituent les éléments les plus fiables dont nous disposons pour aborder cette question. L'étude sera donc forcément lacunaire : il n'existe aucun registre de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe la plus susceptible d'avoir joué Boursault, ni de répertoire connus des troupes de provinces comme celle de Bourgogne (sous la protection du duc d'Enghien) ou celle de Rouen (protégée par le Prince de Condé).

Le Médecin volant s'inscrit dans une tradition farcesque de la *commedia dell'arte*. Boursault, en reprenant ce thème, l'a enrichi de quelques scènes que l'on retrouvera ensuite chez Molière²⁶. Quant au *Jaloux endormy* et au *Mort vivant*, ils empruntent peut-être à des

²² L'épître a été citée dans la première partie.

²³ Edme Boursault, « Préface », *La Veritable etude des Souverains*, ouvr. cité, p. [a v, r^o] à [a vi, r^o].

²⁴ La Grange, *Registre (1659-1685)* [1947], édition préparée et commentée par Bert Edward Young et Grace Young Philputt, Genève, Slatkine reprints, reproduction du fac-similé avec index et notices, 1977, 2 tomes.

²⁵ Les *Registres de la Comédie-Française* sont consultables sur place à la Bibliothèque de la Comédie-Française à Paris. Henri Carrington Lancaster compila les données des registres de la Comédie-Française et de La Grange et publia *The Comédie-Française 1680-1701. Plays, actors, spectators, finances* (Londres, Oxford University Press, 1941) et *The Comédie-Française 1701-1774. Plays, actors, spectators, finances* (Philadelphie, American Philosophical society, 1951).

²⁶ Dans un travail sur les sources de Molière, Claude Bourqui a relevé plusieurs ressemblances entre la comédie de Boursault et celle du *Médecin malgré lui*. Il est toutefois demeuré prudent dans ses conclusions, ayant estimé que les preuves manquaient pour confirmer que la farce de Boursault ait pu servir de source à la

œuvres italienne ou espagnole, quoique les critiques n'aient pu identifier de sources claires. Plusieurs éléments du *Jaloux endormy* ont vraisemblablement été repris dans *L'école des jaloux* (1668) de Montfleury²⁷ et dans *Le Florentin* (1685) de Champmeslé et La Fontaine²⁸, alors que la scène du déguisement en ambassadeur africain aurait inspiré à Du Perche une farce en un acte, *L'ambassadeur d'Afrique* (1666)²⁹. La reprise de ces éléments montre le succès qu'ils eurent à la représentation. Quant aux *Nicandres*, elle est la seule pièce de Boursault, avec *Le Médecin volant*, à avoir survécu à la création de la Comédie-Française³⁰. Toutes deux sont représentées respectivement entre 1683 et 1687 et entre 1685 et 1687, avant de disparaître complètement du répertoire français. Le dépouillement du registre de La Grange révèle en outre qu'aucune des premières comédies de Boursault ne fut jouée au Théâtre Guénégaud entre 1673 et 1680³¹.

Quelles répercussions ont eu ces premières comédies sur le parcours de l'auteur ? Les contemporains de Boursault ont laissé peu de témoignages à son sujet, si l'on excepte certaines lettres du recueil de 1669 et les mentions qui ont été faites sur l'écrivain dans le cadre des querelles littéraires. L'abbé de Pure dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux* de 1668 écrit ainsi :

Nous voyons tous les jours éclore de nouvelles et admirables productions tragiques et comiques, et un nombre considérable d'excellens poètes et de grands

pièce de Molière. (Claude Bourqui, *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1999, p. 170 et 171.)

²⁷ La comédie de Montfleury reprend des motifs du *Jaloux endormy* et du *Mort-vivant*. Le valet Gusman prétend obtenir la femme d'un Santillane très jaloux en se faisant passer pour le Grand Turc. (Montfleury, *L'école des jaloux* [1668]. *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils, nouvelle édition, augmentée de trois comédies, avec des mémoires sur la vie et les ouvrages de ces deux auteurs*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1739, t. 2.)

²⁸ Parmi les ressemblances, relevons le motif de l'enfermement de la jeune fille avec des cadenas, certains stratagèmes des amants pour se voir et comploter, ainsi que le *topos* du jaloux dupé et enfermé par les amoureux dans la prison qu'il réservait à la jeune fille. Lancaster avait déjà perçu la familiarité entre les deux pièces. (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie IV (1652-1672), vol. 2, 1966, p. 501.)

²⁹ Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. I, 1966, p. 307. Dans le second volume, Lancaster compare les deux textes pour conclure que Du Perche a repris la première et la dernière scène du premier acte ainsi que la deuxième et la troisième du second. Le valet, l'héroïne et son père adoptif apparaissent sous de nouveaux noms, et Lazarille devient un Docteur. Malgré ces transformations, plusieurs scènes restent près du texte de Boursault. (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie III (1652-1672), vol. 2, 1966, p. 681.)

³⁰ Nous nous référons ici à la compilation que fit Henri Carrington Lancaster (Henri Carrington Lancaster, *The Comedie Française 1680-1701. Plays, actors, spectators, finances*, ouvr. cité.)

³¹ Nous nous appuyons sur les registres de La Grange.

ouvrages. MM. Corneille le Jeune, Desmarests, Molière, Quinault, Gilbert, Boyer, Racine et M^{lle} Desjardins ont droit aux plus justes louanges qu'on ait jamais données ; et si nous voulons étaler nos petites galanteries et tous ces petits amusemens de théâtre, par où l'on tâche de délasser l'esprit des auditeurs après de sérieux spectacles, il est des De Visés, des Viliers, des Jacobs, des Poissons, des Boursaults, Chevaliers et beaucoup d'autres... qui sont très capables de divertir les plus délicats par leurs petites comédies³².

Cette évocation ne laisse planer aucun doute quant à la place qu'occupe alors Boursault dans le champ littéraire dans l'esprit de l'abbé. Boursault ne figure pas au rang des « excellens poètes » mais plutôt parmi les auteurs de « petites galanteries » et de « petits amusemens de théâtre ». L'absence d'autres témoignages tend à corroborer le fait que Boursault, à ce stade de son parcours, n'a toujours pas réussi à atteindre ses objectifs de carrière.

LES ŒUVRES PARALLELES (1665-1679)

Le Théâtre commençoit déjà à montrer son indigence, et [...] la mort de Molière l'avoit privé d'un ornement qu'il ne recouvrera jamais.

Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, 1699³³.

Entre la parution des *Nicandres* et de *La Satire des Satires*, l'auteur explore d'autres genres littéraires tels que la gazette (1665), la poésie (1666) et l'épistolarité (1669). Boursault se met au rang des continuateurs de Loret, et ses gazettes semblent très appréciées à la Cour, du moins c'est ce qu'affirme l'« Avertissement » placé en tête du *Théâtre* de Boursault : « Il [Boursault] fit par l'ordre de la Cour, quelques Gazettes en vers enjouez, qui divertirent assez le feu Roy, pour porter ce grand Prince à ordonner à l'Auteur, en lui donnant une pension de deux mille livres, avec bouche à la Cour, de travailler à cette Gazette, et de la lui apporter toutes les semaines. Cet Ouvrage approuvé du Maître le fut

³² Pierre Melèze, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)* [1934], Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 131 et 132.

³³ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 305 à 307.

bien-tôt de tous les courtisans³⁴. » Ce témoignage corrobore celui de l'écrivain lorsqu'il affirme dans une lettre à la duchesse de Montpensier : « N'étoit que je suis un Auteur modeste, je vous dirois pourtant, Mademoiselle, que ma première gazette fut recûe à la Cour plus favorablement que je n'esperois³⁵. » Son lectorat, vraisemblablement assez éclectique, regroupe aussi bien des personnages influents de la Cour que des gens issus de la bourgeoisie : Boursault fait parvenir ses gazettes à la reine Marie-Thérèse, à la duchesse d'Enghien, à la Grande Mademoiselle et au Prince de Condé³⁶, mais aussi à la duchesse d'Angoulême et à François Pidou, seigneur de Saint-Olon³⁷, chez qui il rédige celle datée du 26 septembre 1665³⁸.

Son recueil *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* semble aussi avoir plu au public, suffisamment du moins pour que paraisse en 1683 une seconde édition, réimprimée en 1698. L'auteur travaille en outre à la préparation de trois nouvelles et d'un traité à l'usage du Dauphin qui paraît en 1671. *L'Histoire espagnole* (1670), une nouvelle comique récupérant plusieurs procédés farcesques, est imprimée sans nom d'auteur, vraisemblablement parce que Boursault brigue à la même époque la fonction de sous-précepteur du Dauphin et qu'un texte burlesque aurait mal servi ses ambitions. Cette nouvelle, attribuée dans un premier temps à Scarron selon l'avertissement des *Lettres nouvelles* de 1709³⁹, fut la première de ses œuvres à être traduite (1671)⁴⁰. Quant à ses

³⁴ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. I, p. [e iii, v^o].

³⁵ Edme Boursault, « A son Altesse Royale Mademoiselle », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 28 et 29.

³⁶ Edme Boursault, « Grande Lettre à S. A. S. Monseigneur le Prince. Nouvelles de Paris », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. I, p. 171 à 190. La lettre reproduit des fragments des gazettes d'août et septembre 1665 et de mai 1666.

³⁷ Dans une lettre « A Monsieur de St. Olon, Gentilhomme servant de Sa Majesté », Boursault déplore de n'avoir pu faire la gazette pour son correspondant : « Monsieur, je suis plus fâché de n'avoir pû faire la Gazette cette semaine pour l'amour de vous que pour l'amour de moy. Le divertissement que vous avez à la lire m'est quelque chose de plus precieux que l'argent qui m'en revient ; et je me console facilement de trois jours de peine quand elle vous peut causer une heure de plaisir. Depuis que je me mesle de la faire, je ne me souviens pas de jamais avoir eu à traiter de Matieres plus Burlesques. » (« A Monsieur de St. Olon, Gentilhomme servant de Sa Majesté », *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, ouvr. cité, p. 464 et 465.)

³⁸ En terminant une gazette « A la Reyne » datée du 26 septembre 1665, Boursault écrit : « J'ay rimé ce que je vous offre ; / Si vous désirez sçavoir où / Grande Reine, c'est sur un coffre, / Au logis de Monsieur Pidou. » (Edme Boursault, « A la Reyne », *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, ouvr. cité, p. 187.)

³⁹ « Avertissement ». Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, Paris, François Le Breton, t. I, 1709, p. [a v, v^o].

nouvelles galantes (*Le Marquis de Chavigny* et *Artémise et Poliante*) et à son traité pédagogique (*La Veritable Etude des Souverains*), ils ne sont pas réédités du vivant de l'auteur. À propos de ce dernier texte, Donneau de Visé rapporte dans le *Mercure* de 1701 qu'il plut tant au roi que n'eût été de sa méconnaissance du latin, Boursault aurait obtenu la charge qu'il convoitait⁴¹. En 1672, Boursault quitte Paris pour Montluçon, où il est receveur de tailles jusqu'en 1688, tout en poursuivant ses activités littéraires. *Le Prince de Condé* (1675) est décrit dans la préface comme un « petit Roman, à quoy l'on presente des Noms Illustres, pour le faire recevoir plus favorablement, parce que l'on est plus sensible aux aventures d'un Prince que l'on connoist qu'à celles d'un Heros qu'on ne connoit pas⁴² ». La stratégie est efficace et cette nouvelle historique, que Bayle lisait avec plaisir⁴³, obtient certainement l'approbation du lectorat, puisqu'elle est traduite l'année même de sa parution⁴⁴ et rééditée en 1683⁴⁵.

Deux ans auparavant, en 1673, le dramaturge se risqua pour la première fois à la tragédie avec *Les amours de Germanicus*⁴⁶. Représentée sur les planches du Marais et du théâtre Guénégaud⁴⁷, la pièce connaît neuf représentations en 1673-1674, dont sept consécutives, et deux en 1676-1677⁴⁸. Robinet l'évoque dans ses gazettes en des termes élogieux :

Et dans ces Amours bien traitez,
Il m'a paru force beautez
D'Acte en Acte, et de Scène en Scène,

⁴⁰ *Deceptio Visus: or Seeing and Believing are two Things. A Pleasant Spanish History. Faithfully Translated*, Londres, Printed for John Starkey, 1671, 2 tomes.

⁴¹ *Mercure galant*. Paris, Michel Brunet, septembre 1701, p. 399.

⁴² Edme Boursault, « Le Libraire au Lecteur », *Le Prince de Condé*, ouvr. cité, p. [A ii, r^o et v^o].

⁴³ En janvier 1679, Bayle écrivait : « Quand je trouve un roman comme *La princesse de Clève*, et le *Prince de Condé*, ou quelque nouvelle historique comme *Dom Carlos*, *Comte Ulfelt*, et *Les Mémoires de Hollande* je les lis avec plaisir. » (Pierre Bayle, « Lettre de janvier 1679 » [lettre 164], *Correspondance*, édition annotée par Élisabeth Labrousse et Antony McKenna, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, t. 3, p. 142.)

⁴⁴ Edme Boursault, *The Prince of Conde*, Londres, Printed for H. Herringman, 1675.

⁴⁵ Edme Boursault, *Le Prince de Condé*, Paris, Théodore Girard, 1683.

⁴⁶ L'éris date la représentation à 1671, tandis que La Grange, Robinet et Chappuzeau parlent plutôt de 1673. (Jane Conroy, « De Regneault à Boursault », *Terres tragiques: l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio », 1999, p. 178.)

⁴⁷ À la suite de la fermeture du Marais, la pièce est reprise au théâtre Guénégaud, qui regroupe les anciens comédiens du Marais et ceux de la troupe de Molière. (S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le théâtre du Marais. Le berceau de l'opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, Librairie Nizet, 1958, t. 1, p. 188 et 189.)

⁴⁸ Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris 1673-1680. The account season by season*, Lampeter, Edmin Mellen Press, 2001, p. 190 et 191.

Qui partent d'une bonne veine,
Ainsi qu'est celle de Boursault
Qui, là, prend d'un stile haut,
Et couche même de tendresses
A toucher nos belles tygresses⁴⁹.

S'agit-il du même *Germanicus* au sujet duquel se disputèrent Corneille et Racine, d'après ce que rapporte Boursault dans la préface de 1694⁵⁰? C'est que Boursault fait jouer sur le théâtre Guénégaud en 1678 *La Princesse de Clèves*, qui tombe après deux représentations (20 et 23 décembre)⁵¹ et qu'il remanie sous le titre de *Germanicus*, interprétée l'année suivante⁵². La lettre à la Marquise de B*** qu'il publie dans le recueil de 1697 relate les débuts tumultueux de *La Princesse de Clèves*, mais présente aussi un portrait fort juste de la situation du théâtre en France à cette époque :

Toutes les fois que vous allez à la première Représentation d'une Pièce Sérieuse, vous croyez, dites-vous, aller à Athènes ou à Rome : vous ne trouvez en votre chemin que Grecs et Romains, encore sont-ils tout défigurés depuis que Corneille et Racine ne les font plus parler. Il vous semble que les Auteurs qui ne peuvent faire tenir le même langage à leur Héros, feroient mieux de les choisir dans un Païs où l'on ne les ait pas tant mis en œuvre ; et vous dites qu'un Grand homme de notre France dont la Vie seroit pleine de belles Actions, et qu'on feroit parler comme naturellement les honnêtes Gens y parlent, feroit pour le moins autant de plaisir à voir, que des Héros dont les noms paroissent tout usés à force de les entendre répéter. Trouvez bon, Madame, que je vous guérisse d'une erreur que j'ay eüe avant vous, et dont je ne fis abjuration qu'après en avoir fait pénitence. Je ne voy rien dans notre Langue de plus agreable que le petit Roman de la Princesse de Clèves. Les Noms des Personnages qui le composent sont doux à l'oreille et faciles à mettre en Vers : l'intrigue intéresse le Lecteur depuis le commencement jusqu'à la fin ; et le cœur prend part à tous les évènements qui succèdent l'un à l'autre. J'en fis une Pièce de Théâtre dont j'espérois un si grand succès, que c'étoit le fond le plus liquide que j'eusse pour le paiement de mes Créanciers, qui tombèrent de leur haut quand ils apprirent la chute de mon Ouvrage. [...] Comme la Princesse de Clèves n'avoit paru que deux ou trois fois on s'en souvint si peu un an après que sous le nom de *Germanicus* elle eut un succès considérable. J'avois pris cependant toutes les précautions possibles pour faire réussir la Princesse de Clèves ; et persuadé qu'il est dangereux d'exposer de

⁴⁹ Charles Robinet, *Lettres en vers*, 27 mai 1673 in fine ; 6 juin 1673 v. 23-105, cité dans Jane Conroy, « De Regneault à Boursault », *Terres tragiques: l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, préface de Jacques Truchet, Tübingen, Narr, coll. « Biblio », 1999, p. 178.

⁵⁰ Edme Boursault, « Avis », *Germanicus*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. [a vii, r^o et v^o].

⁵¹ Selon le *Registre* de La Grange, la pièce ne rapporte au total que 672 livres de recettes. (La Grange, *Registre de La Grange (1659-1685), précédé d'une notice biographique, publiés par les soins de la Comédie-Française*, Paris, J. Claye, 1876, [en ligne] : <https://archive.org/details/archivesdelacom00lagruoft>, 20 et 23 décembre 1678, p. 212.)

⁵² Le registre de La Grange n'en fait pas mention. Si la tragédie a été jouée en 1679, c'est vraisemblablement par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Carrington Lancaster pose l'hypothèse de deux pièces de Boursault, ressemblantes, toutes deux intitulées *Germanicus*. La première jouée en 1673 et la seconde, en 1679. (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie IV (1673-1700), vol. 1, 1966, p. 141 et 142.)

trop grandes nouveautez, je croyois qu'un Prologue que je fis pour préparer les Auditeurs à ce qu'ils alloient voir me les rendroit favorables ; mais leurs oreilles ne purent s'accommoder de ce qu'elles n'avoient pas coûtume d'entendre ; et le Prologue attira plus d'Applaudissemens que la Pièce⁵³.

L'insertion d'un prologue pour Boursault sert donc à mettre le public dans de bonnes dispositions, à le préparer à accepter de nouvelles propositions esthétiques. Le portrait qu'il peint est celui d'un théâtre sclérosé, empêtré dans ses traditions et ayant de la difficulté à se renouveler. L'extrait laisse aussi transparaître la déception d'un auteur qui a cherché sans succès à prendre ses distances avec les conventions, une tentative qui cadre mal avec l'idée que l'on se fait d'un Boursault fermement ancré dans une tradition classique et peu ouvert aux changements. Le prologue que joint l'auteur à sa lettre et que nous n'avons pas reproduit ici révèle au contraire une perception avant-gardiste du théâtre, que la critique, aujourd'hui encore, lui concède rarement. Spielmann fait bien valoir l'originalité de la posture de Boursault :

Ce prologue [...] sert à la fois de *captatio* et de programme esthétique construit sur l'idéologie des Modernes – dix ans avant *Le siècle de Louis le Grand* de Perrault. Prescience assez remarquable, mais qu'un talent très inégal ne put jamais transformer en ferment d'une véritable révolution artistique ; bien que le public ne fût sans doute pas prêt pour les innovations que Boursault lui proposait, il s'y serait peut-être montré plus sensible si ce dernier avait produit des œuvres d'une plus grande qualité dramatique. [...] Boursault, décidément en avance sur son temps, avait déjà dressé le même constat [que Regnard dans son prologue des *Menechmes* quant au triste état du théâtre depuis la mort de Molière] vingt-sept ans plus tôt dans son prologue de *La Princesse de Clèves*⁵⁴.

Pourtant, cet échec est loin de décourager Boursault qui se risquera encore par la suite à innover sur le plan dramaturgique.

⁵³ Edme Boursault, « A Madame la Marquise de B... sur l'indigence du Théâtre », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 305 à 307.

⁵⁴ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 291 et 292. Dans la première scène du prologue des *Ménechmes* de Regnard (1706), Mercure affirme à Apollon :

Depuis qu'un peu trop tôt la parque meurtrière
Enleva le fameux Molière,
Le censeur de son temps, l'amour des beaux esprits,
La comédie en pleurs, et la scène déserte,
Ont perdu presque tout leur prix :
Depuis cette cruelle perte,
Les plaisirs, les jeux et les ris,
Avec ce rare auteur sont presque ensevelis.

(Jean-François Regnard, « Prologue », *Les Ménechmes, ou Les Jumeaux. Comédie en cinq actes*, Paris, Pierre Ribou, 1706, v. 99 à 106.)

LES DERNIERES COMEDIES (1683-1702)

Moliere a bien gâté le Théâtre. Si l'on donne dans son goût, bon, dit aussi-tôt la Critique, cela est pillé, c'est Moliere tout pur : s'en écarte-t-on un peu, Oh! Ce n'est pas là Moliere.

Charles Dufresny, « Prologue. Scène 3 », *Le Negligent*⁵⁵

S'il [l'auteur] n'a l'art de charmer il n'est point excusable :
Le severe Auditeur, pour un mot de travers,
Ne fait misericorde à pas un de ses Vers :
Il est si delicat que pour le satisfaire
Il faut du Merveilleux, ou bien du Necessaire.

Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé*, 1690⁵⁶.

En 1683, à l'époque où *La Comédie sans Titre* est représentée, Boursault vit toujours à Montluçon et bénéficie de la protection du duc de Saint-Aignan. La plupart des écrivains qui ont accompagné ses débuts de carrière sont morts ou ont trouvé une autre voie. Avec La Fontaine, déjà célèbre pour ses fables, Donneau de Visé et T. Corneille – qui se consacrent principalement à la rédaction du *Mercur* – Boursault est l'un des seuls auteurs de cette génération à écrire encore pour le théâtre⁵⁷. Ces dramaturges partagent une conception littéraire du genre, héritée du classicisme, qui prend la forme chez Boursault d'un théâtre versifié et d'une prédilection pour les comédies en cinq actes, des choix formels qui se font plus rares chez les dramaturges après 1673. Or, à cette époque, l'univers théâtral subit de profondes modifications, et une scission se crée entre les sphères de la littérature et du spectacle. La fréquentation des salons littéraires et l'appui de mécènes influents comme Saint-Aignan ne sont plus suffisants pour assurer la consécration d'une pièce, surtout face à un public qui intervient de plus en plus lors des représentations⁵⁸.

Dans cette section, nous traiterons chacune des comédies en ordre chronologique. Écrites à l'intérieur d'un intervalle de 20 ans, chacune des pièces s'inscrit dans un contexte de production et de réception spécifique qui évolue dans le temps. Plusieurs sources

⁵⁵ Charles Dufresny, « Prologue. Scène 3 », *Le negligent*, ouvr. cité, p. 11.

⁵⁶ Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, acte V, scène 4, p. 107.

⁵⁷ J'exclus de cette liste les acteurs-auteurs comme Poisson, dont le parcours est déterminé par d'autres enjeux que ceux d'écrivains aspirant à une reconnaissance littéraire par les pairs.

⁵⁸ Jeffrey S. Ravel, ouvr. cité, p. 102.

permettent en outre de documenter les représentations et la réception de ces comédies : les registres de la Comédie-Française, celui de La Grange, les témoignages des contemporains et ceux de Boursault lui-même.

Marie Stuard et La Comédie sans Titre (1683)

La première prestation de *La Comédie sans Titre* eut lieu le 5 mars 1683. La pièce est annoncée sous le nom de Raymond Poisson, peut-être parce que Boursault prépare alors une tragédie dont il espère un grand succès, *Marie Stuard*, qui doit paraître à l'affiche sensiblement à la même période. Il s'agit là d'une hypothèse, puisque l'auteur ne fournit pas d'explication dans son avis au lecteur de 1694 :

Monsieur Poisson, que je priay de la mettre sous son nom, pour quelques raisons que j'avois, et qui ont cessé, eut assez de scrupule pour ne vouloir estre que l'Econome d'un bien dont je luy avois abandonné la propriété. Quand il eut assuré le succès de cet Ouvrage il cessa d'en vouloir estre l'Auteur : Et le refus qu'il fit d'accepter une reputation qui ne luy appartenoit pas, merite que ma reconnaissance ajoute ce témoignage à celle qu'il s'est acquise⁵⁹.

Au moment où Boursault revendique sa pièce, il y a près de dix ans qu'elle est attribuée à l'acteur. En effet, la comédie est publiée une première fois en 1685⁶⁰ et paraît dans le premier tome des *Œuvres* de Poisson en 1687⁶¹. Non pas que Poisson cherche à s'attribuer le mérite de la pièce. D'ailleurs, sa préface « Au Lecteur », sans nommer explicitement Boursault, tend à corroborer la version de l'écrivain : « Je crois devoir une partie d[u] succès [de la pièce] aux clartés d'un Ami en qui j'ai beaucoup de confiance, et de qui les avis ne m'ont pas été d'un médiocre secours. Je dois cet aveu à la vérité ; et à lui cette reconnaissance⁶². » En misant sur *Marie Stuard*, Boursault a fait le mauvais choix, et le succès de *La Comédie sans Titre* – sur lequel nous reviendrons sous peu – profite à quelqu'un d'autre. Il faudra plus de cent ans avant que les critiques cessent d'attribuer la pièce à Poisson dans les recueils de théâtre.

Ayant concédé la paternité de son œuvre à son ami Poisson, Boursault se consacre à *Marie Stuard*, une tragédie en cinq actes, écrite sous le patronat du duc de Saint-Aignan et

⁵⁹ Edme Boursault, « Au Lecteur », *La Comédie sans Titre* [1694], p. [a iiiii, v^o].

⁶⁰ Le privilège est daté du 29 mai 1683. (Raymond Poisson, *La Comédie sans Titre*, ouvr. cité.)

⁶¹ Raymond Poisson, *Les Œuvres de M. Poisson divisées en 2 tomes*, Paris, Thomas Guillain, 1687, 2 vol.

⁶² Raymond Poisson, « Au Lecteur », *La Comédie sans Titre*, ouvr. cité, n.p.

dans le contexte de la révocation de l'Édit de Nantes. Jane Conroy rappelle ainsi dans *Terres tragiques* que « Boursault conçut sa pièce. [...] associant [...] régicide et protestantisme. [...] *Marie Stuard*, sans avoir été écrite dans un but propagandiste, étaye le discours de la répression⁶³. » On parlera cette fois d'un opportunisme politique de l'auteur, qui tente de séduire la Cour en alignant ses discours idéologiques à ceux du roi. La pièce fut représentée en décembre 1683 par des comédiens impatientés des nombreux délais. Déjà dans la lettre de la 25^e Assemblée datée du lundi 6 août 1683⁶⁴, les comédiens de la troupe avaient pris la décision d'insister une dernière fois auprès de Boursault pour obtenir les rôles, après quoi ils avaient l'intention de se plaindre directement au duc de Saint-Aignan. Ils eurent sans doute gain de cause, puisque l'Assemblée du 30 août confirme qu'ils « [ont] Resolu d'Estudier au plus tost la piece de Marie Stuart de M. Boursault et d'en commencer les repetitions dans quinze jours. » Ils réaffirment leur intention de jouer la pièce à la 31^e Assemblée (2 novembre 1683), et la feuille de la 33^e Assemblée (30 novembre 1683) mentionne que la répétition de *Marie Stuard* aura lieu le jeudi 9 décembre. Il semble que ces délais aient été causés par Boursault lui-même, si l'on en croit la feuille de la 33^e Assemblée bis (30 novembre) :

La compagnie a délibéré de jouer incessamment la piece de Marie Stuart de Monsieur Boursault. Monsieur de Brécourt et Monsieur Poisson se sont chargés d'aller demander le Rolle qui estoit destiné à Monsieur le Baron. Monsieur Boursault le donnera a tel autre acteur qu'il jugera a propos, s'il a dessein que la piece soie représentée cet hyver. Sinon Marie Stuart sera différée pour une autre année.

Malgré le contexte favorable, et le fait que la pièce soit un exemple de régularité néo-classique⁶⁵, la tragédie reçoit du public un accueil mitigé, que l'auteur justifie par la médisance et l'envie « qui se sont déchainées avec tant d'impétuosité⁶⁶ ». L'« Avertissement » de 1725 rapporte qu'« [e]lle ne fut pas au goût du public qui respecte plus les sujets que l'*Antiquité* a consacrez, que les faits qui sont plus récents, et que l'*Histoire Moderne* familiarise trop avec nous, en les rapprochant de nostre âge⁶⁷ ». La

⁶³ Jane Conroy, ouvr. cité, p. 171.

⁶⁴ Les Feuilles d'Assemblée sont consultables sur place à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

⁶⁵ Michail G. Paulson, *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980, p. 37.

⁶⁶ Edme Boursault, « A Monseigneur Monseigneur le duc de Saint-Aignan, Pair de France », *Marie Stuard, reine d'Ecosse. Tragedie*, Paris, Jean Guignard, 1691, p. [a iii, r^o].

⁶⁷ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. I, n.p.

tragédie n'a droit qu'à sept représentations, du 17 décembre 1683 au 15 janvier 1684, et seules les deux premières sont jouées au double. Dès la cinquième prestation, on y joint la comédie des *Nicandres*, que la troupe avait pris soin de faire jouer occasionnellement depuis le 25 septembre. Au total, *Marie Stuard* rapporte 3 107 livres et 10 sols de recettes⁶⁸.

Selon Jane Conroy, cet accueil glacial peut s'expliquer par des raisons d'ordre esthétique :

Marie Stuard est une pièce qui, à tout prendre, n'est pas inférieure à d'autres qui reçurent un meilleur accueil, mais elle ne semble pas avoir touché la sensibilité de l'époque. La modernité du sujet en serait responsable, si l'on en croit l'« Avertissement » inséré dans l'édition de 1725. [...] Cela n'avait pas empêché le succès du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille quelques années auparavant. La gageure a dû paraître raisonnable. Il semble néanmoins que les réactions contradictoires suscitées par *Marie Stuard* proviennent effectivement de la coexistence de deux esthétiques divergentes en matière de tragédie, liée peut-être à un clivage social. Une même pièce pouvait être applaudie à l'hôtel de Saint-Aignan par des modernistes imbus de l'esprit des Corneille ou de Fontenelle, et être huée au théâtre Guénégaud⁶⁹.

La lecture que fait Conroy de la réception de *Marie Stuard* est la même que celle de Boursault à propos de *La Princesse de Clèves* et de *Germanicus*. Le public n'est pas prêt à accepter les audaces de Boursault dans le registre tragique. L'épître dédicatoire suggère toutefois que les premières lectures de la pièce ont été applaudies par des personnes « de la plus haute Qualité, et du plus sublime Merite » :

[S]'il m'est permis de rappeler le plaisir le plus sensible que j'aye eu de ma vie, les Larmes que Vous ne pûtes Vous empêcher de repandre à la premiere lecture que j'en fis m'estoient d'illustres garens du succez qu'elle devoit avoir à la seconde. J'aurois assez de modestie pour ne pas Vous faire ressouvenir que Vous fustes témoin des applaudissemens que je receus, si le respect et la reconnoissance ne m'obligeroient à deffendre les suffrages de tant de Personnes de la plus haute Qualité, et du plus sublime Merite, qui ayant écouté mon Ouvrage sans prévention en dirent leur sentiment sans injustice⁷⁰.

Quoique la pièce soit un échec, le duc de Saint-Aignan la reçoit généreusement. Si l'on en croit l'épître dédicatoire – que le pair du royaume approuve avant la publication⁷¹ – les

⁶⁸ Ces informations ont été compilées à partir des *Registres* de La Grange. La tragédie fut aussi jouée les 12 et 14 mai et le 27 septembre 1684, avant de disparaître du répertoire.

⁶⁹ Jane Conroy, ouvr. cité, p. 179 et 180.

⁷⁰ Edme Boursault, « A Monseigneur Monseigneur le duc de Saint-Aignan, Pair de France », *Marie Stuard*, ouvr. cité, p. [a iii, r^o et v^o].

⁷¹ C'est du moins ce que laisse entendre une lettre de Boursault : « Je vous supplie, Monseigneur, de corriger tout ce qui ne vous y plaira pas, et de me faire la grâce de me la renvoyer ensuite, pour la mettre au devant de Marie Stuard que j'ay fait écrire le plus correctement que j'ay pû, et que j'auray l'honneur de vous présenter le plutôt qu'il me sera possible. » (Edme Boursault, « A Monseigneur le Duc de S. Aignan », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 234.) Le duc étant mort en 1687, on peut supposer que l'intention première de Boursault était de publier la pièce bien avant 1691.

efforts de Boursault ont été appréciés de son mécène qui, à la première lecture, « répandit des larmes » et qui récompensa l'auteur de cent louis d'or⁷². L'échec cuisant de la pièce au théâtre et la mort de Saint-Aignan en 1687 explique peut-être que la publication n'ait lieu qu'en 1691, dans un contexte rendu aussi propice que possible, avec la participation de la France au conflit d'Angleterre qui oppose Guillaume III à Jacques II⁷³. La tragédie paraît aussi en 1694 au sein d'un recueil d'autres pièces de Boursault contenant *Germanicus*, *La Comédie sans Titre*, *Phaëton*, *Meleagre* et *La Feste de la Seine*. Elle est traduite en italien en 1724⁷⁴, et rééditée en 1725 dans le *Théâtre* de Boursault, puis en 1746⁷⁵. Fait anecdotique sans doute, un exemplaire de cette dernière édition, conservé à la Bibliothèque nationale de France, porte les armes de la reine Marie-Antoinette⁷⁶.

Alors que Boursault connaît avec *Marie Stuard* un nouveau revers de carrière, Raymond Poisson profite de l'engouement du public pour *La Comédie sans Titre*, dont la notoriété atteint des proportions que Boursault n'avait vraisemblablement pas anticipées. La comédie, qui portait à l'origine le nom de *Mercurie galant*, mise sur la célébrité du périodique pour piquer la curiosité du public. La pièce est annoncée par Donneau de Visé à la fin de l'édition de mars 1683 :

J'espère vous apprendre le mois prochain des circonstances que vous ignorez. Si je remets ces Articles qui doivent tenir le premier rang dans mes Lettres, je dois avec beaucoup plus de raison diférer à vous entretenir d'une Pièce de Théâtre, intitulée *La Comedie sans Titre*, et dont les Représentations ont commencé ce Caresme. D'ailleurs, comme cet Ouvrage me regarde en quelque sorte, je n'en dois parler que lors que je n'auray rien à dire sur des matieres plus generales, et plus dignes d'exciter vostre curiosité⁷⁷.

⁷² Edme Boursault, « A Monseigneur l'Evêque, et le Duc de Langres Grande Lettre de Remarques et bons Mots, contenant ce qui suit », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 129. Micheline Cuénin, dans sa thèse sur Madame de Villedieu, écrit à propos de Saint-Aignan : « Le duc a parfois accepté des dédicaces d'œuvres qui avaient été des échecs, comme il le fit avec Boursault et *Marie Stuart*. Ainsi, il accepte en 1663 la dédicace d'une tragédie de Mme de Villedieu, *Nitétis*, qui fut un échec cuisant. » (Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse soutenue à l'Université Paris IV en 1976, t. 1, p. 120, [en ligne] : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/rubrique-37-Micheline-Cuenin.html>), p. consultée le 12 mai 2012.

⁷³ Conroy rappelle d'ailleurs que deux autres pièces ayant pour sujet Marie Stuart voient le jour en 1689 et 1690. (Jane Conroy, ouvr. cité, p. 173.)

⁷⁴ Edme Boursault, *Maria Stuarda. Tragedia tradotta del francese di M. Bourseault [sic] (in prosa)*, dans *Opere varie trasportate dal Francese e recitate in Bologna*, Bologne, Lelio della Volpe, 1724.

⁷⁵ Les deux éditions du *Théâtre de feu M' Boursault*, en trois tomes, sont publiées respectivement chez Le Breton et La Compagnie des Libraires.

⁷⁶ Le volume est conservé sous la cote RES-4323-4325.

⁷⁷ *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes, mars 1683, p. 363.

Le rédacteur eut sans doute beaucoup à dire, car il ne revint jamais sur la pièce. Sur le plan formel, la comédie s'apparente à *La devineresse* (1679) que Corneille le Jeune et Donneau de Visé ont popularisée et qui, passé les premiers instants de surprise, eut l'heur de plaire au public :

On y a couru, et on y court encor tous les jours en foule. Beaucoup de Gens en ont esté d'autant plus surpris, qu'y trouvant plusieurs Acteurs qui semblent n'agir que pour leur interest particulier, ils ont crû que divers caracteres détachez ne pouvoient former une Piece. Cependant quand ils se sont appliquez à examiner toutes les parties de celle-cy, ils ont reconnu qu'il y avoit plus de sujet qu'ils ne l'avoit crû d'abord, et que s'ils s'estoient imaginez qu'elle en manquoit, c'étoit seulement parce qu'il estoit difficile d'y en mettre. En effet, comme c'est chez une Devineresse que tout se passe, et que la plûpart de ceux qui vont consulter ces sortes de Gens, ou ne se connoissent point les uns les autres, ou cherchent toujours à se cacher, il sembloit presque impossible de donner à cette Piece un nœud et un dénouement. On n'a pas laissé d'en venir à bout. Une Femme entestée des Devineresses, un Amant intéressé à l'en détromper, et une Rivale qui veut empescher qu'ils ne se marient, font un sujet qui se nouë dès le premier Acte, et qui n'est dénoué dans le dernier, que par le faux Diable découvert. Les autres Acteurs, ou du moins une partie, sont Gens envoyez par l'une ou l'autre des deux Personnes interessées, et qui par ce qu'ils raportent augmentent la credulité de la Comtesse, ou font croire plus fortement au Marquis que la Devineresse est une Fourbe. Ainsi on ne peut regarder ces Personnages comme inutiles⁷⁸.

Donneau de Visé et Corneille avaient trouvé dans la célèbre affaire des Poisons un sujet passionnant, et l'adoption d'une structure sérielle leur permet d'introduire plusieurs caractères. Cette structure, avec laquelle le public est encore peu familiarisé, est présentée par les auteurs dans l'avis, qui justifie en outre la multiplicité des personnages. La comédie connaît un succès retentissant⁷⁹, et Boursault n'hésite pas à récupérer la formule en donnant à sa pièce un sujet très populaire, le journalisme, et une structure similaire. Toujours prompt à adapter à la scène les œuvres à succès – comme il l'avait fait avec *La Metamorphose des Yeux de Philis changez en Astres* et *La Princesse de Clèves* – l'auteur profite de l'engouement suscité par le *Mercur* et le journalisme naissant pour les mettre en scène. Elizabeth C. Goldsmith, dans « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in*

⁷⁸ Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, « Au Lecteur », *La devineresse*, Bruxelles, Pierre Marto, 1680, p. [aii, r^o et v^o].

⁷⁹ Concernant la réception de la pièce, Lérís écrit en 1763 : « Cette Comédie eut un succès extraordinaire, ayant été jouée pendant cinq mois, ce qui n'étoit pas encore arrivé à aucune piece sans machines. Elle fut représentée quarante-sept fois de suite, sans intermission d'aucune autre piece, et les dix-huit premieres furent au double. On sait que c'est la Voisin qui est désignée sous le nom de Mme Jobin, et que toutes les scènes développent les tours d'adresse, dont les prétendues Devineresses s'étoient servi depuis quelques années pour tromper et épouvanter bien des gens à Paris. » (Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 142.)

Seventeenth-Century France, date l'écriture de la pièce à 1679⁸⁰, mais les références qui sont faites aux articles parus en 1682 dans le *Mercure galant* de De Visé tendent à infirmer cette hypothèse ou du moins à la nuancer.

Une feuille d'Assemblée datée du 4 janvier 1683 indique que « vendredi 8 sera lue la pièce de Mr Poisson » et une seconde non datée⁸¹ confirme que « La compagnie a accepté la pièce de Mr Poisson intitulée le *Mercure galant* et se dispose à l'étudier incessamment après la comédie des Joueurs ». Le même jour, Poisson soumet aussi à l'approbation de la troupe sa pièce *Antigone*, que les comédiens lui demandent de retravailler et qui n'est finalement jamais représentée. *Les Joueurs* de Champmeslé est interprété pour la première fois le 5 février 1683⁸², et douze jours plus tard commencent les répétitions de *La Comédie sans Titre*⁸³. Le 5 mars, le public assiste à la première représentation de la pièce, et les *Registres* de la Comédie-Française indiquent pour ce jour-là des recettes de 1 320 livres et 10 sols. Les frais de représentation n'ont rien d'inhabituel : parmi les dépenses extraordinaires se retrouvent deux « voyes de bois » (15 livres), le « feu des acteurs, portes et bureau » (7 livres et 6 sols) en plus d'autres « menus frais et assistans » (7 livres et 16 sols).

L'inscription de deux parts d'auteur de 64 livres chacune pose l'hypothèse selon laquelle les comédiens de la troupe connaissaient le véritable auteur, quoiqu'il ne soit mentionné nulle part dans les documents consultés. Les acteurs divisent en 22 parts et un quart les 1 012 livres et 7 sols qui restent, soit 45 livres et 10 sols chacun, ce qui signifie que Poisson retire aussi une part d'acteur⁸⁴. La comédie est représentée au double jusqu'au

⁸⁰ Elizabeth C. Goldsmith, « *Exclusive* » *Conversations : The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, ouvr. cité, p. 145.

⁸¹ La feuille se trouvait entre celle du 18 janvier et du 1^{er} février. Dans la mesure où les comédiens se rassemblaient aux quinze jours et que seuls quinze des vingt-neuf comédiens étaient présents, on peut penser qu'il s'agissait d'une réunion extraordinaire ou qu'une partie de la troupe était en dehors de Paris.

⁸² La Grange, *Registre de La Grange (1659-1685), précédé d'une notice biographique, publié par les soins de la Comédie-Française*, Paris, J. Claye, 1876, p. 307, [en ligne] : <https://archive.org/details/archivesdelacom00lagruoft>, p. consultée le 29 avril 2014.

⁸³ La décision est prise à l'Assemblée du 15 février 1683 : « La répétition de la pièce de Mr Poisson se fera mercredi 17^e février 1683 et les deux répétitions continueront de jour en jour alternativement. »

⁸⁴ Le *Registre* de La Grange confirme qu'au début de 1683, les acteurs de la troupe se divisaient 22 parts et un quart. La Grange, *Registre de La Grange (1659-1685), précédé d'une notice biographique, publié par les*

17 mars, puis au simple jusqu'au 9 avril, date où le théâtre cesse ses activités pour la période de Pâques. 10 029 spectateurs assisteront à ces représentations, qui rapportent en tout 16 062 livres et 10 sols, dont 1 527 livres en parts d'auteur. À titre comparatif, la comédie des *Joueurs* de Champmeslé connaît neuf représentations, et ses recettes s'élèvent à 8 303 livres et 5 sols, alors que *La cassette* de Brécourt, comédie en cinq actes jouée dès le 19 juin 1683, tombe après seulement trois représentations, pour un total de recettes de 921 livres et 10 sols. La comparaison entre *La Comédie sans Titre* et *La devineresse* tend à relativiser le succès de la pièce de Boursault, qui apparaît bien modeste. La comédie de Donneau de Visé et de Corneille connaît en effet 47 représentations consécutives et rapporte à la troupe 49 423 livres de recettes, mais il faut avouer que cela reste tout à fait exceptionnel. *L'usurier*, des mêmes auteurs, est représenté 9 fois du 13 février au 10 mars 1684, et ses recettes se montent à 6 499 livres. Quant à *L'inconnu*, aussi de Corneille et de Visé, sa première représentation est la plus rentable de toutes les pièces créées en 1681 avec une recette de 1794 livres et 10 sols... mais la pièce tombe après la seconde prestation. Ce dernier exemple est tout à fait représentatif de la manière dont certains enjeux interfèrent dans le succès ou l'échec des œuvres théâtrales : la réputation des auteurs, le type de production (les pièces à machine attirent les foules parce qu'elles jouent sur le spectaculaire) et la versatilité du public sont des facteurs qui influent sur la réception⁸⁵. Si l'on observe les retombées financières de *La Comédie sans Titre* et le nombre de représentations qui saluent sa sortie en regard d'autres comédies de l'époque, force est d'admettre que l'œuvre de Boursault figure parmi les pièces les plus rentables et celles qui ont enregistré le plus grand nombre de spectateurs.

Après le congé pascal, *La Comédie sans Titre* est remise à l'affiche en alternance du 12 au 20 mai 1683, sans que des parts d'auteur ne soient versées. La feuille de la 19^e Assemblée en date du 24 mai 1683 nous apprend que Poisson avait ajouté à la pièce deux nouvelles scènes : « On a résolu de donner dix louis d'or à Monsieur Poisson pour les deux scènes qu'il avoit nouvellement ajoutées et que la Compagnie avoit acceptées dans la Comédie sans Titre ». Cet ajout donna un second souffle à la pièce. Elle témoigne aussi du

soins de la Comédie-Française, Paris, J. Claye, 1876, p. 305, [en ligne] : <https://archive.org/details/archivesdelacom00lagruoft>, p. consultée le 29 avril 2014.

⁸⁵ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 351.

travail d'écriture qui pouvait se faire en cours de représentation pour répondre au goût du public. Le 29 mai, Poisson obtient un privilège de six ans, mais attend deux ans avant de s'en prévaloir.

Si le succès immédiat de la comédie ne saurait se comparer avec celui de *La Devineresse*, *La Comédie sans Titre* connaît une fortune théâtrale plus durable et passe à la postérité en étant jouée chaque année jusqu'en 1696, puis à nouveau en 1700 pour rester dans le répertoire tout au long du XVIII^e siècle. Avec *La Comédie sans Titre. Revue et corrigée par son véritable auteur* (1694), Boursault revendique la paternité de son œuvre, non sans apporter quelques modifications. Il supprime ainsi la scène 2 de l'acte IV qui met en scène l'empirique M. du Pont, et retravaille quelques répliques⁸⁶. En 1783, la comédie est réduite en quatre actes et jouée par les Comédiens ordinaires du Roi à Paris et à Versailles⁸⁷.

À peu près à la même époque, entre 1684 et 1685, Boursault écrit sa tragédie *Méléagre*, un livret d'opéra que Lully devait mettre en musique et qui répondait à une commande : Jane Conroy, à la suite de Victor Fournel et d'Henri Carrington Lancaster, rapporte que « C'est une "dame très respectable" (peut-être madame de Maintenon) qui, rebutée par la "morale lubrique" de Quinault, commande cet opéra à Boursault et Lully pour faire plaisir au Roi, mais, le secret ayant été trahi, le livret ne fut pas mis en musique⁸⁸. » L'« Avertissement » de 1725 évoque une « Dame tres-respectable » qui voulait saluer la visite de Sa Majesté à « son château de M.⁸⁹ ». L'abandon du projet avant la représentation constitue sans doute pour Boursault une déception de plus, et une occasion manquée de faire connaître ses qualités littéraires à la Cour. Quant au petit divertissement *La Feste de la Seine*, qu'il écrit pour une fête à Asnière en l'honneur de la duchesse de

⁸⁶ Parmi celles-ci, relevons la discussion autour de l'emploi par Merlin du mot *gros* à la première scène. (Raymond Poisson, *La Comédie sans Titre*, ouvr. cité, acte I, scène 1, p. 2 et 3.)

⁸⁷ *Le Mercure galant. Comédie, corrigée et réduite en quatre actes. Telles qu'elle vient d'être représentée à Versailles devant sa Majesté, et telle qu'elle se joue actuellement à Paris par les Comédiens ordinaires du Roi*, à Paris, par la Compagnie des Libraires, 1783. Ce remaniement de la pièce a entraîné la suppression des scènes réservées à Madame de Guillemot (bourgeoise), à Du Mesnil (professeur de langue normande), à Madame de Calville (veuve), à Longuemain (receveur de gabelles) et au Marquis (bel esprit).

⁸⁸ Jane Conroy, ouvr. cité, p. 178.

⁸⁹ « Avertissement », Edme Boursault, *Théâtre de feu M^r Boursault*, ouvr. cité, 1725, t. 1, n.p.

Brunswick, rien ne permet de savoir s'il fut bel et bien représenté. Les deux œuvres seront publiées dans le théâtre de 1694.

Les Fables d'Esopé (1690) et La Critique des Fables d'Esopé (1691)

Après ce premier retour au théâtre, il faudra encore plusieurs années avant que Boursault n'offre au public une nouvelle comédie. Le théâtre amorce à cette époque son déclin, comme l'explique Jeffrey Ravel dans *The Contested Parterre* :

Certains indices montrent que la Comédie-Française perdait alors la faveur du public parisien, particulièrement après 1690. [...] Le nombre de nouvelles comédies en trois et cinq actes connaît aussi un déclin. Lough affirme qu'à la fin du XVII^e siècle, dix à quinze représentations consécutives pour une nouveauté témoignent d'un succès honnête, quinze à vingt-deux représentait un succès considérable et plus de vingt-deux, une réussite exceptionnelle. En nous basant sur ces catégories nous constatons de manière évidente la popularité déclinante de la Comédie-Française après 1689, lorsque la troupe abandonne le Théâtre Guénégaud pour la salle nouvellement construite. De 1680 à 1689, huit des 56 nouvelles pièces excédèrent 20 représentations, de 1690 à 1697, seules trois des 44 pièces y parvinrent. Le nombre d'échecs toutefois se maintient pendant toute cette période. Avant 1690, 30 des 66 nouveautés, soit 54%, ne franchirent pas le cap des dix représentations, tandis qu'après 1690, ce sont 25 des 44 pièces, soit 57%, qui disparaissent de l'affiche avant la dixième représentation. Dans certains cas extrêmes, la pièce est retirée de l'affiche après la première représentation : une seule eut cet honneur avant 1690, il y en eut six entre 1690 et 1697⁹⁰.

Cette appréciation de la situation du théâtre de la Comédie-Française contraste avec ce qu'observe Henri-Jean Martin à propos de la comédie à Paris, tous théâtres confondus. Il remarque qu'entre 1689 et 1700, la comédie est de plus en plus populaire : « La comédie [...] connaît un succès croissant : de 1689 à 1700, on crée même à Paris trois fois plus de comédies que de tragédies. On conçoit donc que les statistiques enregistrent une

⁹⁰ Jeffrey S. Ravel, ouvr. cité, p. 108. (traduction libre de : « There are indications that the Comédie-Française was losing favor with the Paris public, particularly from 1690 onward. [...] First-run, full-length plays (three to five acts) also declined in popularity during this period. Lough suggests that a first run of ten to fifteen performances in the late seventeenth century indicated a modest success, a string of fifteen to twenty-two performances a considerable success, and anything above twenty-two performances "striking" or "exceptional". Based on these categories, we again see evidence of a decline in the Comédie-Française's popularity after 1689, when the troupe abandoned the Guénégaud theater for the newly constructed playhouse. [...] From 1680 to 1689, eight of the fifty-six first-run plays exceeded twenty performances ; only three of the forty-four first-run plays in the 1690-97 period achieve this measure of success. The number of failures remained constant over the entire seventeen-year period. Before 1690, thirty of the sixty-six new plays, or 54%, failed to exceed ten performances, while from 1690 onward twenty-five of the forty-four plays, or 57%, also disappeared after ten or fewer performances. At the extreme, only one play before 1690 was withdrawn from the repertory after a single performance, while six plays in the 1690-97 period earned this dubious distinction. »)

augmentation du nombre de comédies publiées à Paris⁹¹. » Pourtant, ce nombre croissant de comédies n'est pas, croyons-nous, le signe d'une vitalité du genre théâtral, mais plutôt le signe d'un public plus exigeant et consommateur, avide de nouveautés. Cette interprétation est cohérente à la fois avec les statistiques de Ravel et l'affirmation de Martin. Ravel a bien montré, dans son ouvrage, le rôle de plus en plus déterminant que jouent les spectateurs dans les représentations des pièces. Leur sifflet, cette arme terrible avec laquelle le spectateur prend le pouvoir et pose ses exigences, est craint des auteurs et des acteurs. Dès 1685, le prologue du *Rendez-vous des Tuileries* de Baron évoque par une mise en abyme des acteurs l'appréhension qu'ont les dramaturges de se voir siffler :

Monsieur le Baron

Messieurs, en deux mots, je suis informé de bonne part que des gens mal intentionnés doivent se trouver ici pour critiquer et siffler ma pièce : je crois qu'elle mérite de l'être, et je me rends justice ; mais je serais au désespoir que ce dessein m'arrivât par un malheur prémédité.

Monsieur Raisin

Allez, Allez, une pièce n'est pas plus mauvaise pour être un peu sifflée.

Monsieur le Baron

Certains auteurs le croient au moins, et j'en vis un il n'y a pas bien longtemps prendre des huées pour des applaudissements, et s'endormir à l'harmonie des sifflets. Pour moi, je vous avoue que je ne me consolerais jamais d'un pareil accident⁹².

Les auteurs ont l'impératif de plaire et sont soumis au bon vouloir et aux caprices du public, à l'instar des acteurs. L'une des scènes des *Fables d'Esopé* présente ainsi deux comédiens partis à la rencontre d'Ésope pour lui exposer leurs inquiétudes et l'inviter à une représentation théâtrale, espérant que sa venue suscite une affluence accrue de spectateurs. Mais la mise en scène de ces personnages permet surtout à Boursault, par un effet de mise en abyme, de commenter l'univers du théâtre :

Esopé

[...] La Troupe en public étalée,
C'est à dire, entre nous, Marchandise mêlée.
Ne vous figurez pas qu'en ne faisant pas bien,
Vous soyez épargnez, vous qui n'épargnez rien :
Pour reprendre avec fruit les sottises des autres,
Il faut avoir le soin de bien cacher les vôtres ;
Et ne pas follement s'exposer à l'ennuy,

⁹¹ Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle* [1969], Genève, Droz, 1999, t. 2, p. 821.

⁹² Baron, « Prologue », *Le rendez-vous des Tuileries, ou le coquet trompé*, Paris, Thomas Guillain, 1686, n.p.

De montrer ses deffauts en joüant ceux d'autruy,
 Donnez-vous au Public forces Pieces nouvelles ?

Le I. Comedien

Tous les mois.

Esope

Ou du moins qu'on fait passer pour telles.
 Depuis neuf ou dix ans, et cela n'est pas beau,
 Vos Nouveautez, dit-on, n'ont plus rien de nouveau.
 Qu'on annonce une Piece on promet des merveilles,
 Qui de chaque Auditeur charmeront les oreilles⁹³.

Le discours d'Esope ici est conforme à la *doxa*, qui voit déjà à l'époque une « dégénérescence » du théâtre, ce dont Boursault fait par ailleurs état dans sa « Lettre à la marquise de B*** sur l'indigence du Theatre » que nous avons déjà citée.

C'est dans ce contexte que le dramaturge présente sa comédie en cinq actes *Esope*, rapidement rebaptisée *Les Fables d'Esope*. L'auteur a consacré plusieurs années à la rédaction de la pièce, puisque l'écriture débute avant la mort du duc de Saint-Aignan, si l'on en croit une lettre « A Monsieur P*** où l'on void combien la Femme de l'Auteur est à plaindre » : « Je commence aujourd'huy à invoquer les Muses ; et demain je me mettray en train si elles veulent m'estre favorables. Durant que je seray icy abîmé dans le travail, et [...] je me proméneray dans les endroits les moins fréquentez, de peur qu'on ne voye les contorsions que je fais quand je suis dans la fureur de l'enthousiasme⁹⁴. » « Ceux à qui [il a] promis Esope⁹⁵ » auront droit à une pièce novatrice. L'hybridité générique qui la caractérise surprend un public d'abord réticent aux changements⁹⁶. Promise sous le titre d'*Esope*, les spectateurs croient à une comédie portant sur la vie du fabuliste, ainsi que le raconte Boursault dans sa préface : « Le Peuple qui s'attendoit à voir une Comedie ordinaire qui d'intrigue et à la faveur de quelques plaisanteries va insensiblement à la fin de son sujet, fut surpris d'entendre des Fables, à quoy il ne s'attendoit pas, (car cette Piece

⁹³ Edme Boursault, *Les Fables d'Esope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, acte V, scène 4, p. 109.

⁹⁴ Edme Boursault, « A Monsieur P.*** où l'on void combien la Femme de l'Auteur est à plaindre », *Lettres nouvelles de Mr. Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 228. Dans la lettre, Boursault demande aussi à son destinataire d'être rappelé au bon souvenir du duc de Saint-Aignan et de la marquise de Montloüet.

⁹⁵ Edme Boursault, « A Monsieur P.*** où l'on void combien la Femme de l'Auteur est à plaindre », *Lettres nouvelles de Mr. Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 227.

⁹⁶ Ainsi que l'explique Jean-Claude Brunon, « le genre nouveau des fables en comédie se trouve évidemment alors en contradiction avec le bon usage du théâtre et ne se situe pas sur l'horizon d'attente du spectateur ordinaire. » (Jean-Claude Brunon, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Esope* de Boursault et *L'Esope* de Le Noble », art. cité, p. 157.)

n'avoit été promise que sous le nom d'Esopé) et ne sceut d'abord de quelle manière il devoit les recevoir⁹⁷ ». Boursault, dans une lettre à sa femme, rend compte des premières représentations de sa comédie :

Il est temps [...] que je te dise ingénûment comment la Comédie d'Esopé a été receuë. C'est une Pièce d'un caractère si nouveau que jamais homme n'a eu tant de peur que j'en eus pendant les trois premières Représentations : les Fables qui en font la beauté (supposé qu'il y en ait dans cet Ouvrage) ne furent pas du goût de bien du Monde ; et quoi-que Raisin, qui fait toûjours bien, fit mieux Esopé qu'Esopé ne l'auroit pû faire luy-même, je n'osois me flater que son mérite fut capable d'en donner assez à ma Comédie pour la faire réussir. Je dois cette justice aux Auditeurs sans prévention, qui vont à la Comédie pour y prendre du plaisir quand ils y en trouvent, et qui applaudissent de bonne foy ce qui leur paroît digne d'être applaudi, je leur dois, dis-je, cette justice qu'ils me la rendoient autant qu'il leur étoit possible, et que les murmures de quelques beaux Esprits, qui sont des Gens sans miséricorde, ne faisoient aucune impression sur eux. Dans une conjoncture si embarrassante, pour essayer de faire cesser le murmure des uns, et m'attirer encore plus la bienveillance des autres, je fis cette Fable [« Le dogue et le boëuf »], que le lendemain, à la quatrième Représentation, Raisin entre le second et le troisième Acte, devoit venir dire aux Auditeurs. [...] On ne fut pas, grace au Ciel, obligé de dire ni l'Apostrophe ni la Fable : il y eut tant de Monde à cette quatrième Représentation, et l'Applaudissement fut si général que nous fûmes au moins aussi contents des Auditeurs qu'ils le furent de nous ; et ce jour-là la Pièce s'affermist si bien qu'elle n'a point chancelé depuis. Quelques-uns disent qu'on a rien vu de si bon depuis Molière ; et ceux qui veulent me flater disent qu'il n'a rien fait de meilleur : mais je luy rends justice, et je me la rends aussi ; c'est assez dire que je ne me laisse pas aller à la flaterie. Par malheur il n'y a plus que six Représentations à en donner de ce Carême ; et je ne doute point que trois semaines d'interruption, et les beaux jours d'après Pâques ne luy fassent perdre les trois quarts de son mérite. Il n'y a que cinq pistoles à dire que mes deux Parts ne montent déjà à Mille Ecus ; et si le Carême eut été une fois plus long je suis seur qu'elles auroient encore monté à plus de cinq Cens. A vûë de Pais elles iront à près de quatre Mille livres, sans l'Impression ; et qui seroit assuré de faire deux Pièces par an avec le même succez, n'auroient guères besoin d'autre Employ⁹⁸.

Ce compte rendu concorde à peu près avec les témoignages du *Mercuré galant* et de la « Préface » de l'*Esopé* de Le Noble (que nous présentons plus bas), ainsi qu'avec les sources (en particulier les *Registres* de la Comédie-Française) dont nous disposons. Dans la lettre qu'il écrit à sa femme, Boursault affirme qu'il reçoit deux parts ; or les registres de la Comédie-Française ne font mention que d'une seule part d'auteur. D'où provient cette seconde part ? Nous ne sommes pas parvenue à éclaircir cette question. Cette part mystérieuse pourrait cependant justifier le montant que Boursault prévoit récolter (4 000

⁹⁷ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 120.

⁹⁸ Edme Boursault, « A ma Femme, Lettre et Fable », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 255 à 258.

livres) et qui est supérieur à celui de 3 188 livres qu'il obtient, si l'on en croit les données compilées par Lancaster⁹⁹.

Le 18 janvier 1690 est représenté au double *Esope* devant 515 spectateurs, une assistance relativement modeste si l'on considère qu'il s'agit d'une nouveauté. La quatrième prestation à laquelle, selon Boursault, « il y eut tant de monde » et qui marque un tournant dans la réception de la pièce, enregistre un record d'assistance au double de 536 spectateurs (22 janvier), soit guère plus que lors des soirées précédentes. La première représentation au simple (11 février) compte 1094 spectateurs, un chiffre considérable mais surpassé le 19 février avec 1300 personnes¹⁰⁰. Les registres de la Comédie-Française nous apprennent que les acteurs Baron, Raisin le cadet, Guérin, Raisin l'aîné, Roselis, Desmarests, Beauval et Champmeslé tenaient les rôles masculins, tandis que les actrices Du Rieu, Beauval, Raisin et Champmeslé se partageaient les rôles féminins. Boursault nous informe que Raisin (probablement le cadet) jouait le personnage d'Ésope, et on sait que Jeanne-Olivier Bourguignon, dite Beauval (1648-1720) se voyait ordinairement attribuer les rôles de soubrette¹⁰¹. En 1692, l'un des deux comédiens était joué par La Grange¹⁰², et Terence Allott rappelle que le rôle de l'enfant Agaton était interprété par Des Brosses, dont on connaît peu de choses. Le personnage de Cléonice est confié à Charlotte Antoinette Des Mares, fille de l'acteur Nicolas Desmares, alors âgée de huit ans¹⁰³.

Les frais engendrés par les représentations fournissent aussi quelques informations quant au déroulement du spectacle : outre les frais ordinaires, la mise en scène nécessite chaque soir quatre assistants (1 livres 10 sols), une porte et un bureau (1 livre 3 sols), ainsi que du café (10 sols), une dépense qui est évitée à partir du 10 mars. Il faut aussi payer des

⁹⁹ Terence Allott pour sa part avance le chiffre de 3 225 livres et 7 sols. (Terence Allott, « Note », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esope à la ville*, ouvr. cité, p. 120.)

¹⁰⁰ Toutes ces informations apparaissent dans les registres de la Comédie-Française.

¹⁰¹ Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. 1, p. 399.

¹⁰² La Grange, *Le registre de La Grange, reproduit en fac similé*, édition préparée et commentée par Bert Edward Young et Grace Philputt Young, Paris, Droz, 1947, t. 2, p. 77.

¹⁰³ Terence Allott, « Note », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 119 et 120. Les frères Parfaict écrivent à son sujet : « Personne n'ignore avec quelle noblesse et quelles Graces elle a rempli pendant plus de vingt ans les personnages de Reine et de Princesse dans le tragique, et ceux de Soubrette dans le Comique. » (Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, ouvr. cité, t. 2, p. 290 et 291.)

costumes et une poupée pour les rôles d'enfant (232 livres)¹⁰⁴, deux icônes de bois (24 livres 10 sols, 20 janvier) et deux habits de Barailon (10 livres 15 sols, 22 janvier), tailleur à la Cour mis à la mode par Louis XIV¹⁰⁵. Les enfants sont rétribués 3 livres par soir. Le 25 février s'ajoute une dépense pour « deux voyes de bois » (24 livres et 10 sols). Dix représentations sont données au double du 18 janvier au 9 février, et 32 au simple du 11 février au 31 mai, avec deux interruptions entre le 12 mars et le 4 avril (Carême) et entre le 21 avril et le 2 mai (mort de la Dauphine¹⁰⁶).

On lit aussi que la pièce est jouée le 3 février à Versailles et que le 3 mars sont ajoutées deux nouvelles scènes. Terence Allott suppose qu'il s'agit de la deuxième scène des paysans (V, 3) et de la scène de M. Furet (IV, 5), appuyant son hypothèse sur le fait que le texte se trouve alors sous presse et que la première partie devait être plus difficile à remanier¹⁰⁷. Cet ajout explique probablement le regain d'affluence : alors que les soirées des 25 et 27 février et du 1^{er} mars avaient attiré respectivement 749, 727 et 761 spectateurs, 992, 1233 et 1004 personnes assistent aux représentations des 3, 5 et 7 mars. En tout, 23 000 spectateurs vinrent à ces 42 représentations d'affilée, une preuve incontestable de l'extraordinaire réussite de la pièce.

Quant au manque d'enthousiasme qui salua les premières représentations de la comédie, Boursault l'explique par le « caractère nouveau » et l'hybridité générique qui caractérise la structure générale des *Fables d'Esopé*. Les fables, affirme-t-il dans sa lettre, « ne furent pas du goût de bien du Monde ». L'analyse tend à corroborer cette version : l'intégration des fables à la comédie, le choix d'un cadre spatio-temporel plus propre à la

¹⁰⁴ Le coût des habits semble indiquer que les enfants, fils du gouverneur Léarque dans la pièce, étaient richement vêtus. On peut en outre supposer que la poupée servit à distinguer le garçon et la fillette. En effet, les enfants à l'époque étaient souvent habillés de la même façon, comme le relève Terence Allott. (Terence Allott, « Note », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 117.)

¹⁰⁵ Jacques Levron, *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1965, p. 114. Le registre ne fournit aucune précision quant aux costumes. Il pourrait même s'agir des habits des enfants.

¹⁰⁶ On lit dans le *Registre* entre le 19 avril et le 3 mai 1690 : « On a recommencé les Représentations le lendemain que le corps de Madame la Dauphine a été porté à saint Denis. » (« Registre pour les comediens ordinaires du Roy. Commencé le quatriemesme jour d'avril 1690 Et fini le trente uniesme mars 1691 », Paris, De l'Imprimerie d'Antoine de Saint Aubin, 1690.)

¹⁰⁷ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XX.

tragédie et la mise en scène du philosophe Ésope dans une pièce satirique ont certainement entraîné un déplacement dans l'horizon d'attente du public. C'est aussi la lecture qu'en fait Allott, qui juge remarquable le revirement au sujet des *Fables d'Esopé* et qu'il explique « par la nouveauté de la comédie ou, plus exactement, par le renouvellement du genre comique opéré par Boursault qui modifie sans cesse les éléments traditionnels qu'il a adoptés¹⁰⁸. »

L'édition qui ne tarde pas à paraître permet de relever certaines des critiques qui ont vraisemblablement été formulées par les premières instances de réception. Boursault se justifie ainsi de l'accusation de n'avoir pas observé scrupuleusement les règles du théâtre en rappelant que la première est d'abord de plaire. Il revient plus loin sur cette idée :

Si ces grands Genies de l'Antiquité, je veux dire Aristote et Horace, qui ont donné des Regles pour le theatre, avoient pû se figurer qu'Esopé eût dû y paroistre quelque jour, ils auroient cherché tout ce qui auroit été capable de le faire reüssir ; et puisqu'il n'a pas moins reüssi que s'ils m'avoient marqué le chemin que je devois suivre, il faut apparemment que j'aye trouvé ce qu'ils m'auroient enseigné eux-mêmes¹⁰⁹.

Ces critiques auxquelles répond Boursault dans sa préface n'enlèvent cependant rien au succès de la comédie, un succès tel que le *Mercuré galant*, qui à l'époque ne s'intéressait que rarement au théâtre, consacre à la pièce quelques lignes :

Il y a si longtemps que je ne vous ay entretenuë des Pieces nouvelles de Theatre, que quelque bruit que la Comedie d'*Esopé* ait fait, je ne vous en dirois rien en vous l'envoyant, si elle n'étoit d'un caractere tout particulier, qui y fait trouver l'utile joint à l'agreable plus qu'on ne le trouve en aucune autre. En effet les Fables dont se sert Esopé en parlant à ceux qui le viennent consulter, semblent avoir esté faites pour le sujet, et en se faisant écouter avec plaisir par le tour fin que leur a donné l'Auteur, elles font entendre de grandes leçons, dont les gens sages peuvent profiter. Les Vers sont fort naturels, et font voir la facilité du Génie de M^r. Boursault. Ceux de vos amis qui voudront voir cette Comedie, la trouveront chez les sieurs Girard et Guerout Libraires au Palais¹¹⁰.

Et comme dans l'univers du théâtre la concurrence est féroce, le théâtre italien ne tarde pas à offrir au public une parodie des *Fables d'Esopé*. Le 24 février 1691, Eustache Le Noble décide de faire une première tentative au théâtre en offrant sa version d'*Esopé*,

¹⁰⁸ Terence Allott, « Introduction », dans Edme Boursault, *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. XX.

¹⁰⁹ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Ésope ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 6.

¹¹⁰ *Mercuré Galant*, Paris, Guillaume de Luynes, Théodore Girard et Michel Guerout, mars 1690, p. 297 et 298.

pièce qui eut « le mérite [...] de vider la salle de leurs rivaux du Théâtre français qui ce jour-là reprenait *Le Grondeur* de Palaprat et Brueys, créé le 3 février précédent¹¹¹ ». La lettre de Dufresny¹¹² (« Lettre à M^r D. L. R. à M^r L. C. D. L. ») en tête de la publication compare la comédie de Boursault à celle de *Le Noble*. Reconnaisant aux *Fables d'Esopé* un caractère nouveau qui a su plaire aux spectateurs¹¹³, l'auteur de la lettre formule néanmoins quelques critiques :

J'avouë qu'il a quelques défauts ; mais il a tant de bonnes choses, qu'il faut demeurer d'Accord que depuis Moliere rien n'avoit paru de meilleur dans le Comique¹¹⁴ ; et si l'Auteur du second Esopé ne l'avoit pas trouvé d'une bonté singuliere, il ne se seroit pas avisé de travailler sur le même sujet. Tout n'y est pas aussi insipide que le Caffé, et la dureté de la Scene de la Sçavante est oubliée dans celle de Pierrot, du Genealogiste, et de la Conseillere Gardenotte¹¹⁵. »

Dufresny reproche néanmoins à Boursault d'avoir placé Ésope dans le rôle de premier ministre de Crésus, un rôle peu vraisemblable pour un ancien esclave : « La qualité de Ministre d'Etat fait attendre qu'Esopé traitera de matieres importantes : Cependant on le voit tantôt avec une Sçavante qui n'a point affaire à lui, tantôt c'est un Paisan qui le prend pour un Courtier de Charges, tantôt il occupe son Ministeriat à juger entre deux enfans un procès sur un petit miroir¹¹⁶. » Dufresny s'étonne aussi que l'auteur ait évincé le personnage de Rodope au profit d'une intrigue avec la fille du gouverneur de Sizique, une erreur que *Le Noble* s'empresse de rectifier dans sa parodie et que Boursault, dans *Esopé à la Cour*, ne reproduira pas.

¹¹¹ Philippe Hourcade, *Entre Pic et Rétif. Eustache Le Noble (1643-1711)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 424.

¹¹² Charles de La Rivière, aussi connu sous le nom de Charles Rivière-Dufresny, est un ami proche de *Le Noble*. (François Moureau, Jean-Pierre Collinet et Philippe Hourcade, « Eustache Le Noble », *Dictionnaire des journalistes*, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/498-eustache-le-noble>, p. consultée le 29 mai 2014.)

¹¹³ « Le premier Esopé malgré ses défauts a plû avec justice dans la bouche des bons Acteurs qui l'ont joué. » (« Lettre à M^r D. L. R. à M^r L. C. D. L. », Eustache Le Noble, *Esopé*, ouvr. cité, n.p.)

¹¹⁴ Cette idée est reprise dans l'« Avertissement » de 1709 en tête de son recueil de lettres : « Ce fut en 1690. qu'il fit jouer son premier Esopé, qui eut un succes prodigieux, et dont la lecture est si agréable, qu'on a autant de plaisir à la lire qu'à la voir représenter : Tout le monde convient que depuis Molière, il n'avoit point paru de plus belle Comédie sur le Théâtre. » (« Avertissement », Edme Boursault, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1709, t. 1, p. [A v, r^o].)

¹¹⁵ « Lettre de M^r D. L. R. à M^r L. C. D. L. », Eustache Le Noble, *Esopé*, ouvr. cité, n.p.

¹¹⁶ « Lettre à M^r D. L. R. à M^r L. C. D. L. », ouvr. cité, n.p. Boursault répond à une critique semblable dans la préface des *Fables d'Esopé*.

Le privilège de la pièce de Le Noble est demandé le 19 mars ; il est signé le 27 du même mois et les exemplaires sont achevés d'imprimer le 13 avril. Ce n'est donc pas pour répondre à la lettre préfacielle de Dufresny que Boursault soumet à l'approbation des comédiens le 6 février 1691 une pièce intitulée *La Critique d'Esopé*¹¹⁷. À l'unanimité, ceux-ci estiment pourtant que la comédie n'est pas suffisamment intéressante pour être représentée. Les acteurs Raisin et Poisson préciseront : « [J'ay veu] trois actes que je ne trouve point en estat d'estre jouez et moy de mesme. » Boursault réagit à la décision des comédiens par une lettre (inédite) qu'il adresse à l'un d'entre eux et qui est conservée aux archives de la Comédie-Française. Cette lettre, que nous reproduisons ici, fournit quelques indices quant à la composition de cette comédie perdue :

Ce 19 février 1691.

Monsieur,

La maladie et la mort de ma fille aismée qui fut enterrée hier, m'ont causé tant d'occupation et de douleur, que je n'ay pû vous aller dire que ma Piece que vous avez trouvée longue et meschante est aussy [courte] qu'Esopé, et peut-être meilleure. Vous devriez me rendre un peu plus de justice, et ne me pas faire le premier Exemple que l'on ait refusé l'Ouvrage d'un auteur après un autre qui a eu un raisonnable Succès. S'il y en avoit quelqu'un entre les deux qui eust été sifflé que me pourriez-vous faire de pire. N'y eût-il que les Seules fables qui y soient j'y avois un Succès presqu'Infaillible. A l'égard du Sujet que Vous trouvez trop-petit il n'en faut dans [ces sortes] d'Ouvrage qu'autant qu'on en a besoin pour tomber adroitement aux fables et à la Critique, ce qu'il y auroit de plus y paraîtroit étrange. Enfin, M[onsieur], bonne ou meschante ma Piece ne devoit point estre refusée, puisqu'il n'y a point d'exemple qu'immédiatement après une qui a reüssy on en ait refusé une autre de la mesme Plume. Comme je ne demande point de passe-droit, il n'est juste aussy que j'aye une pire condition que les autres, et que je sois traité avec plus d'indignité. Je vous prie, pendant que vous estes encore tous assemblés, de me faire la grâce d'y faire encore une fois réflexion et de me faire sçavoir par celuy du [illisible] qui sera Quinzainier ce que vous aurez resolu. Je refuse toutes les raisons imaginables de n'avoir aucun sujet de me plaindre de Vous, et [illisible] avec encore plus d'empressement de vous donner lieu d'être satisfait de moy, qui vous conjure de souffrir que je sois toujours,

Monsieur.

Votre très-humble et très-obeïssant serviteur, Boursault.

¹¹⁷ « Ce Mardy 6^e fevrier 1691 la Compagnie assemblée apres avoir entendu hier et aujourd'hui la lecture de la Critique d'Esopé par Mr Boursault autheur d'Esopé a mis en deliberation si c'est une piece jouable ou si elle n'est pas jouable ceux qui sont pour ouïy et ceux qui sont pour non ont signé leur sentiment. » (Feuille d'Assemblée du 6 février 1691.)

Ce même 19 février, les comédiens assemblés prennent la résolution suivante : « Sur la lettre de Mr Boursault touchant la Critique d'Esopé la Compagnie a chargé les quinzainiers de luy rendre response qui est que la Compagnie n'ayant pas trouvé que la piece soit joüable elle ne peut changer de sentiment sans voix [et ainsi] mise en Etat d'estre Representée¹¹⁸. » *La Critique d'Esopé*, dont le titre est révélateur, contenait vraisemblablement cinq actes et une intrigue trop superficielle, si l'on en croit la lettre de Boursault. Elle ne voit jamais le jour. Peut-on supposer que le dramaturge récupéra une partie de la pièce pour composer *Esopé à la Cour* ? Cela est d'autant plus plausible que l'on sait que l'auteur travailla plusieurs années à cette dernière comédie, qu'il évoque déjà dans une lettre rédigée en 1694 et publiée dans le recueil de 1697¹¹⁹.

La première édition des *Fables d'Esopé* est achevée d'imprimer le 18 mars 1690 et vendue par Théodore Girard, à l'instar de la seconde, qui paraît la même année¹²⁰. Le frontispice de ces éditions consiste en une gravure de Le Pautre représentant la dernière scène de l'acte III, celle des enfants, que Boursault qualifie dans sa préface de « sucez »¹²¹. Ce choix est d'ailleurs une preuve de sa popularité auprès du public. On relève aussi une édition à Bruxelles (Jean Léonard, 1690) et à Amsterdam (H. Scheltel, 1690). Quant à la troisième édition, imprimée en 1700, elle est vendue chez les libraires Théodore Girard et Nicolas Gosselin. Peut-être faut-il aussi attribuer à la réussite des *Fables d'Esopé* la publication du recueil d'œuvres théâtrales de 1694. Le privilège du Roy octroyé au dramaturge pour faire paraître quelques pièces et la *Lettre d'un théologien*¹²² remonte en effet au 2 décembre 1690.

¹¹⁸ Feuille d'Assemblée du 19 février 1691, document conservé à la Comédie-Française.

¹¹⁹ Edme Boursault, « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comedie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 64 et 65. La lettre fut écrite dans le contexte de la troisième querelle du théâtre ravivée par une lettre du père Caffaro publiée en tête du *Théâtre* de Boursault (1694).

¹²⁰ Les deux éditions parurent chez Théodore Girard. Un second état de la deuxième édition vit le jour en 1696, chez le même libraire.

¹²¹ Edme Boursault, « Preface nécessaire », *Les Fables d'Esopé ou Esopé à la ville*, ouvr. cité, p. 7.

¹²² Attribuée au Père Caffaro, Supérieur des Théatins, cette lettre préfatielle raviva la querelle du théâtre. (*Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument deffendue*, Paris, Jean Guignard, 1694.)

Phaëton (1691)

Malgré le revers que subit Boursault avec *La Critique d'Esopé*, il ne tarde pas à mettre au jour une nouvelle comédie, *Phaëton*, dont il espère d'importantes retombées. Il s'agit d'une pièce à machines, et les comédiens consacrent plusieurs semaines à la préparation de la représentation, qui nécessite les services de DuFort¹²³, de Pizzoli¹²⁴ et de Peletier¹²⁵. Une feuille d'Assemblée datée du 3 décembre 1691 fournit de précieux renseignements quant aux décors de la pièce : elle mentionne des peintures¹²⁶, « 14 chassis de verdure [et le fond], 10 chassis et une ferme¹²⁷ de nuées, une ferme et 2 chassis de mer, une ferme de palais qui va [dans] le bois avec la mer, le palais du soleil avec son orizon, la Gloire et deux orizons, [les faux] Ciels, le char et les chevaux, un gazon¹²⁸. » Ce décor est réalisé par Joachim Pizzoli¹²⁹, tandis que Mr Peletier doit fournir « une ferme de palais, une ferme de mer, une de nuages, deux de verdure l'une en pressée, la gloire [ou la croix], 2 chassis de la façade, les [deffenses]¹³⁰ pour les coulisses et trois chassis de chaque coster

¹²³ Dufort (16?-?) est un scénographe et machiniste qui travaille avec les Comédiens-Français, notamment sur la *Toison d'Or* (1683) de Corneille. (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>, p. consultée le 29 mai 2014.)

¹²⁴ Joachim Pizzoli (1651-1731) est un dessinateur et scénographe bolognaise qui travaille à l'Hôtel Guénégaud à partir de 1680. On lui connaît notamment le décor de *Psyché* représentée en 1684 par Corneille, Quinault et Lully, ainsi qu'un dessin de l'Hôtel Guénégaud vu de l'intérieur, le plus précis dont on dispose actuellement. (*Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/> ; *Archim*, base de données en ligne : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr, p. consultée le 26 mai 2014.)

¹²⁵ Le *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution* ne répertorie aucun machiniste, scénographe ou artiste de ce nom. En l'absence de prénom, nous ne sommes pas parvenue à l'identifier.

¹²⁶ « Le Sr Dufort a promis de Rendre la pièce de Phaëton en estat d'estre jouée [et] [illisible] [repetition] faite en cinq jours a peine que les peintures seront achevées et tout au plus tard le dimanche 21^e du present mois » (Feuille d'Assemblée datée du 3 décembre 1691.)

¹²⁷ Selon Furetière, il s'agit d'un terme de charpenterie : « une ferme est un assemblage en triangle des pièces de bois qui sont au-dessus de chaque travée. » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1690], ouvr. cité, t. 2, p. 34.) Jean-François Féraud dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788) lui donne la définition suivante : « Il se dit de la décoration du fond du théâtre. » (Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788), [en ligne] : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=ferme&submit>, p. consultée le 29 mai 2014.)

¹²⁸ Feuille d'Assemblée datée du 3 décembre 1691.

¹²⁹ « Mr Joachim s'engage de rendre toutes les décorations cy dessus faites et parfaites et en estat d'estre placées d'aujourd'huy en quinze jours qui sera le 17^e du present mois de Decembre 1691 sur peine de perdre la moitié de son ouvrage. » (Feuille d'Assemblée datée du 3 décembre 1691.) Cet engagement est suivi de la signature de Joachim Pizzoli.

¹³⁰ Le *Dictionnaire universel* de Furetière lui donne l'acception suivante : « Les Maçons et les Couvreur appellent aussi *deffense*, le signe qu'ils pendent au bout d'une corde dans les lieux passants, pour deffendre et empêcher qu'on ne s'en approche. » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* [1690], ouvr. cité, t. 1, n.p.)

pour la mesme gloire, un gazon pour protégée et preparer tout le théâtre¹³¹. » Parmi les dépenses consignées dans le *Registre* de la Comédie-Française, le 30 décembre fait état de l'achat de « cordes du puis » (3 livres)¹³². Ces préparatifs annoncent une pièce d'envergure, très couteuse à produire (près de 4 000 livres selon les estimations de Lancaster¹³³) et qui se doit, par conséquent, de générer des profits considérables.

Le 28 décembre 1691 se tient la première représentation de *Phaëton* devant 748 spectateurs. De la recette de 1 833 livres et 10 sous sont retirés au « compte des frais de la pièce seize cents quarante livres treize sols ». Deux jours plus tard, la salle ne compte que 208 personnes, et cette seconde prestation ne rapporte que 493 livres et 10 sols, desquelles on retire 263 livres et 10 sols pour couvrir les frais de la pièce. Les frais de représentation sont tels que ni les acteurs ni l'auteur ne touchent leur part. Dès le 1^{er} janvier, la comédie est jouée au simple devant une assistance de 517 spectateurs. La recette s'élève à 504 livres, dont on retire 72 livres et 12 sols pour couvrir les frais de la pièce. La pièce est reprise les 3, 5, 9, 13, 15 et 17 janvier, avant d'être finalement abandonnée. Malgré des recettes croissantes¹³⁴, les acteurs n'obtiennent au total que 23 livres et 2 sols de part d'acteur ; pour l'auteur, il ne reste rien. Chaque soir de représentation, des montants considérables sont soustraits pour couvrir les frais de la pièce, et le nombre de spectateurs est insuffisant pour générer une marge de profit intéressante. Force est donc de constater que *Phaëton* est un échec.

Ce revers est assez surprenant. Les Comédiens-Français sont des professionnels du spectacle aptes à juger de la qualité d'une œuvre, qui ont choisi d'investir de fortes sommes pour présenter une pièce misant sur le spectaculaire. Ils ont applaudi la lecture de la pièce¹³⁵, affirme Boursault dans son épître. Or, l'approbation des acteurs n'est pas aisée à

¹³¹ « Il s'oblige de vendre tout ce que dessus dans douze jours d'icy, ce sera a son compte le 16^e du courant a peine de notre indignation. » (Feuille d'Assemblée datée du 3 décembre 1691.)

¹³² Parmi les dépenses qui sont consignées le 5 janvier, on retrouve une corde de puit à 1 livre.

¹³³ Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie IV, vol. 2, p. 838.

¹³⁴ La représentation du 3 janvier rapporte des recettes de 564 livres et 10 sols, celle du 5 janvier, 547 et 10 sols ; du 9 janvier, 724 livres et 5 sols ; du 13 janvier, 891 livres ; du 15 janvier, 331 livres et du 17 janvier, 283 livres et 10 sols.

¹³⁵ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [a ii, v^o].

obtenir, si l'on en croit le témoignage de Chappuzeau qui, peu après la mort de Molière, décrivait en ces termes l'exercice de lecture devant les comédiens :

Sur cet avis on prend jour et heure, on s'assemble ou au Théâtre, ou en autre lieu, et l'Auteur, sans prelude ny réflexions (ce que les Comédiens ne veulent point), lit sa pièce avec le plus d'emphase qu'il peu [*sic*] ; Car il n'y a pas icy tant de danger de jeter de la poudre aux yeux des Juges, et il ne s'agit ny de mort, ny de procez. Joint qu'il seroit difficile de tromper en cela les Comédiens, qui entendent mieux cette matière que le Poète. A la fin de chaque Acte, tandis que le lecteur prend haleine, les Comédiens disent ce qu'ils ont remarqué de fâcheux, ou de trop de longueur, ou un couplet trop languissant, ou une passion mal touchée, ou quelques vers trop rudes, ou enfin quelque chose de trop libre, si c'est du Comique. Quand toute la pièce est lüe, ils en jugent mieux, ils examinent si l'intrigue est belle et bien finie [*sic*], et le dénouement heureux ; car c'est l'écueil où plusieurs Poètes viennent echoüer ; si les Scènes sont bien liées, les vers aisez et pompeux selon la nature du sujet, et si les caractères sont bien soutenus, sans toutefois les outrer, ce qui arrive souvent¹³⁶.

La trame de *Phaëton* suit celle de la tragédie lyrique de Quinault (1683)¹³⁷ qui, comme le note J. de la Gorce, « plut tant aux Parisiens qu'il fut bientôt appelé "l'opéra du peuple"¹³⁸ ». Quant aux vers de Boursault, que Raisin compare à ceux de Molière¹³⁹, ils ne semblent pas non plus en cause. Les comédiens avaient donc toutes les raisons de croire que la pièce serait une réussite. D'ailleurs, ils n'auraient pas hésité à la refuser s'ils en avaient douté, comme nous l'avons vu au début de 1691 avec *La Critique d'Esopé*.

Quelles raisons peuvent donc expliquer l'échec de *Phaëton* ? Dans l'épître dédicatoire, adressée aux Comédiens ordinaires du Roi, Boursault attribue la chute de la pièce à une cabale d'auteurs. Il s'agit certes d'un lieu commun chez les écrivains¹⁴⁰, et c'est d'ailleurs la même justification qui avait été invoquée dans le cas de *Marie Stuard*. Le ton

¹³⁶ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois. Règles, mœurs et conditions de travail au XVII^e siècle* [1674], cité dans Eve-Marie Rollinat-Levasseur, « L'écriture dramatique à l'âge classique : une création collective », dans Giovanni Dotoli, « Théâtre et société au XVII^e siècle », *Studi di letteratura francese*, n° XXVI, 2001, p. 106 et 107.

¹³⁷ Virginia Scott, « The Fall of Phaeton : the Son of the Sun God in the Theatre of the Sun King », *French studies*, vol XLVIII, n° 2, 1994, p. 147.

¹³⁸ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 82.

¹³⁹ On retrouve cette comparaison dans une lettre que l'acteur envoie à Boursault et que le dramaturge publie dans ses *Lettres nouvelles* : « Je vous prie [...] de m'envoyer la Scène que Momus et Phaëton sont ensemble, où j'ay trouvé d'aussi beaux Vers qu'on en puisse faire, sans en excepter qui que ce soit. Je l'étudieray avec tant de soin, et la réciteray avec tant de feu que je me trompe fort si je ne la leur fais trouver bonne. Sur tout, un peu plus de diligence que vous n'avez coûtume d'en avoir. » (Edme Boursault, « Lettre de Monsieur Raisin, à l'Auteur », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1699, t. 1, p. 262 et 263.)

¹⁴⁰ Jeffrey S. Ravel, ouvr. cité, p. 56.

de l'épître dédicatoire laisse néanmoins deviner que le dramaturge s'estime victime d'une injustice :

Il ne s'est jamais vû tant de cabales qu'il y en eut contre cette Piece : Je ne sçay combien de petits Auteurs, chagrins du succès qu'avait Esope, et qui vous entendoient publier que Phaeton en auroit encore un plus grand, firent Ligue offensive et defensive contre moy ; et du bas du Parnasse, où Appollon a l'indulgence de les souffrir, ils chercherent à me faire tomber d'une place qui, toute mediocre qu'elle est, leur semble elevée par rapport à celle qu'ils y occupent. [...] Comme il y en a quelques-uns à qui le bonheur a fait trouver des aziles favorables, et qui ont l'avantage de n'être pas inutiles aux plaisirs des Grands, ils eurent tant de facilité à les prévenir, et ceux qui étoient prévenus à en prévenir encore d'autres, que ma Comedie étoit condamnée avant que d'être vûë ; et tout son crime étoit un peu trop de reputation¹⁴¹.

L'existence d'une importante cabale autour de la représentation de *Phaëton* justifie probablement la décision des comédiens de dédommager l'auteur : « On a Resolu de donner vingt louis d'or à Mr Boursault pour le dedommager des frais et des peines qu'il a prises pour Phaëton quoy que la Compagnie n'aye pas Retiré [les frais] de la piece et cela sans Consequence pour encourager Mr Boursault a travailler¹⁴². » Il s'agit là d'une décision tout à fait inhabituelle, et que le dramaturge récompense par la dédicace : « Puisque vous avez fait plus que vous ne deviez pour moy, il est bien juste que je fasse ce que je dois pour vous¹⁴³ », écrit Boursault dans son épître.

Cette cabale suffit-elle à expliquer l'échec de la comédie ? Virginia Scott, dans « The Fall of Phaeton : the Son of the Sun God in the Theatre of the Sun King », a avancé l'hypothèse selon laquelle la pièce de Boursault aurait pu faire écho à des préoccupations royales concernant les litiges entre sa descendance légitime et illégitime¹⁴⁴. Selon Scott, certaines répliques auraient pu être perçues comme des attaques aux maîtresses royales, à la mère du roi et à sa femme¹⁴⁵. Rien, ni l'épître de Boursault ni d'autres sources, ne permet de croire qu'une telle lecture ait été faite de la pièce. Trois mois après la première représentation de *Phaëton*, les comédiens italiens, toujours enthousiastes à parodier leurs

¹⁴¹ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [c i, r^o] à [c ii, v^o].

¹⁴² Feuille d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, datée du 1^{er} février 1692.

¹⁴³ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [e iv, v^o].

¹⁴⁴ Virginia Scott, art. cité, p. 147.

¹⁴⁵ Virginia Scott, art. cité, p. 148.

compétiteurs français, offrent au public une parodie de Quinault et Boursault, l'*Arlequin Phaëton* de Palaprat¹⁴⁶.

Boursault met trois ans à publier sa comédie. Dans l'épître aux comédiens qui commente l'échec, l'auteur cherche aussi à défendre la qualité littéraire de l'œuvre, insistant sur le plaisir des comédiens à la lecture : « Je ne peux m'ôter de l'esprit que si jamais j'ay fait quelque chose qui ait merité l'attention d'un Lecteur, c'est assurément l'Ouvrage que vous allez voir¹⁴⁷. » Boursault reproduit aussi dans l'épître dédicatoire quatre vers élogieux d'un spectateur anonyme qu'un garde lui aurait transmis au sortir d'une représentation :

Plus je vois ton Ouvrage et plus j'en suis avide.
C'est ainsi qu'au temps ancien
Ecrivoit le galant Ovide
Et l'ingenieux Lucien¹⁴⁸.

Il importe peu de déterminer si ce témoignage, « qui n'est point d'un mediocre genie¹⁴⁹ » et que l'« Avertissement » de 1725 attribue à Thomas Corneille¹⁵⁰, est réel ou fictif. Retenons surtout qu'en choisissant d'insérer ces vers dans l'épître dédicatoire, Boursault accepte le parallèle entre lui et les Anciens et se positionne dans le champ littéraire.

Coûteuse à produire et peu rentable, la pièce disparaît du répertoire de la Comédie-Française après février 1692. Elle est publiée avec quelques autres en 1694, 1701 et 1708, ainsi que dans les recueils de *Théâtre* de 1725 et 1746. Même si la comédie présente plusieurs particularités esthétiques, relevées aux chapitres précédents, la diffusion relativement restreinte de l'œuvre, tant au théâtre qu'à l'écrit, laisse croire que celles-ci eurent une portée limitée. L'hybridité générique qui définit *Phaëton* et qui, sur le plan du

¹⁴⁶ On retrouve la pièce dans le tome 3 du *Théâtre* de Gherardi. Charles Mazouer commente aussi la pièce de Palaprat dans un chapitre de son ouvrage *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*. (Charles Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 194 à 196.)

¹⁴⁷ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [c vi, r^o] et [c ii, r^o].

¹⁴⁸ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [c iii, r^o].

¹⁴⁹ Edme Boursault, *Phaëton*, ouvr. cité, p. [c iii, r^o].

¹⁵⁰ Nous n'avons rien trouvé qui permette de corroborer cette hypothèse, que les nombreuses incohérences relevées dans le texte préfaciel nous autorisent à mettre en doute.

comique, rapproche la pièce d'une forme de comédie sérieuse, n'aura vraisemblablement exercé que peu d'influence dans la tradition théâtrale.

Les Mots à la Mode (1694)

Les Mots à la Mode, une petite comédie en un acte, connaîtra pour sa part un sort beaucoup plus enviable que *Phaëton*. Jouée pour la première fois le 19 août 1694, la troupe donne 20 représentations consécutives¹⁵¹ avant d'interrompre les prestations entre le 17 septembre et le 27 octobre. Malgré cette pause prolongée, le dramaturge touchera encore sa part d'auteur les soirées des 28, 29 et 31 octobre. À cette date, près de 9 092 spectateurs ont assisté aux représentations des *Mots à la Mode*, ce qui indique un raisonnable succès. Précédée d'une comédie en 5 actes ou plus souvent encore, d'une tragédie, elle rapporta 328 livres et 5 sols à l'auteur ce qui, toute proportion gardée, est tout à fait honorable pour une petite comédie¹⁵². Il est vrai que la pièce bénéficiait de la popularité du traité de Callières¹⁵³.

La troupe joue la comédie à Versailles devant la Cour à la suite de *Mithridate*, le 12 novembre 1694. Les *Registres* de la Comédie-Française ne fournissent pas de détails significatifs quant aux représentations. L'avis au lecteur de Boursault, pour sa part, confirme la réussite de cette comédie de mœurs : « Le plus grand défaut de cette petite Comédie est que les Auditeurs ne l'ont pas trouvée assez longue : ce qui m'a fait ajoûter à l'Impression plusieurs Vers qui n'ont pas été dits sur le Théâtre ; et qui, à ce que je crois, donneront une nouvelle satisfaction à ceux qui ont trouvé du plaisir à la voir représenter¹⁵⁴. » La demande de privilège, datée du 23 juillet 1693, prouve que Boursault préparait sa comédie depuis plus d'un an au moment où elle est mise en scène. La pièce est

¹⁵¹ Les représentations de la pièce sont interrompues entre le 17 septembre et le 28 octobre, mais l'auteur perçoit toujours une part aux représentations des 28, 29 et 31 octobre.

¹⁵² Ces données sont tirées de registres compilés par Lancaster.

¹⁵³ Donneau de Visé, à propos du traité de Callières, écrit ainsi : « Ce sont deux Discours en forme de Dialogues, dont la lecture donne beaucoup de plaisir. On y trouve des tableaux faits d'après la nature, de diverses manieres d'agir, et de s'exprimer de plusieurs gens de la Cour et de la Ville, et s'ils ne plaisent pas également à toutes sortes de gens, cela ne sçauroit venir que de ce que quelques-uns se reconnoissent dans ces peintures generales quoy que l'Auteur assure qu'il ne les a faites pour personne en particulier [...] Je ne vous diroy rien de son Auteur, dont le merite est assez connu par d'autres Ouvrages. » (*Mercure Galant*, Paris, Guillaume de Luynes, Théodore Girard et Michel Guerout, janvier 1692, p. 314 à 316.)

¹⁵⁴ Edme Boursault, « Au lecteur », *Les Mots à la Mode*, ouvr. cité, n.p.

achevée d'imprimer le 15 septembre 1694, et paraît ainsi sous le titre *Les Mots à la Mode. Petite comédie augmentée de quantité de vers qui n'ont pas été dits sur le Théâtre*. La reprise de la pièce un mois et demi plus tard, et le fait que Boursault reçoive toujours des parts d'auteur (fait inhabituel après une interruption si longue) s'explique peut-être par ces nouveaux vers que l'auteur publie et qui auront, pouvons-nous croire, été repris sur scène.

Esopé à la Cour (1701)

Entre les *Mots à la Mode* et *Esopé à la Cour* paraissent deux éditions consécutives des *Lettres nouvelles de Mr Boursault*. Le recueil de 1697, en un tome, se vend rapidement et la seconde édition augmentée est publiée aussitôt, en 1699 et 1700. Ces lettres remportent un vif succès, comme l'atteste la préface de la troisième édition de 1709 :

Il est mal-aisé d'écrire au gré de tout le monde : et souvent ce ne sont pas les plus médiocres Ouvrages que l'on censure le plus. Celui-cy a eu un succès dont on aurait tort de se plaindre : Il y en a peu de ce caractère qui ait été reçu plus agréablement du Public ; l'empressement et le plaisir qu'on a toujours à le lire ; est le plus digne éloge qu'on en puisse faire : C'est la preuve la plus assurée de son mérite et de sa beauté¹⁵⁵.

En 1698, les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* sont imprimées pour une troisième fois. Ces recueils de lettres, très appréciés du public, permettent à un Boursault en fin de carrière de s'imposer comme épistolier. Nous avons montré au chapitre précédent la manière dont ces lettres ont été utilisées par l'auteur dans l'écriture d'*Esopé à la Cour*, sa dernière comédie.

À la mort de Boursault, en septembre 1701, il semble qu'*Esopé à la Cour* ne soit pas tout à fait achevé, si l'on en croit l'avis au lecteur de la comédie et l'« Avertissement » de 1725. Le texte pourtant, circulait déjà depuis plusieurs années, comme le révèle une mention dans *L'histoire des ouvrages des Sçavans* de décembre 1698 : « Mr Boursault a composé une nouvelle pièce de Theatre intitulée l'*Esopé de Cour*. Elle est en vers heroïques. Il y a une belle morale, et des portraits assez fins, et quelquefois assez malicieux¹⁵⁶. »

¹⁵⁵ « Avertissement au Lecteur », Edme Boursault, *Lettres nouvelles*, ouvr. cité, 1709, t. 1, p. [A iii, r^o et v^o].

¹⁵⁶ Henri Basnage de Beauval. *L'histoire des ouvrages des Sçavans*, Rotterdam, Reinier Leers, vol. 14, 1698, p. 543.

La pièce est lue devant les comédiens le 17 novembre 1701, et « acceptée d'une Commune voix¹⁵⁷ ». La feuille d'Assemblée du 28 novembre 1701 indique que les rôles du paysan et du gouverneur seront interprétés respectivement par La Salle et De Ponteuil (167?-1718), ce dernier faisant alors son entrée à la Comédie-Française¹⁵⁸. La dernière pièce de Boursault avait été annoncée dans les lettres de l'auteur, ainsi que dans la notice nécrologique du dramaturge, parue dans le *Mercure galant* de septembre 1701, qui concluait ainsi : « Quand il [Boursault] a esté surpris du mal qui l'a emporté il mettoit la dernière main à un excellent Ouvrage qu'on croit qui paroistra cet Hiver. Il a pour Titre *Esope à la Cour*. C'est comme une suite de l'autre Esope qu'il a fait, et qui a eu un si grand succès¹⁵⁹. »

Représenté pour la première fois le 16 décembre 1701, *Esope à la Cour* fait certainement salle comble, avec 1 185 spectateurs. Les prestations suivantes attirent respectivement 1 119 (18 décembre), 740 (22 décembre), 1 152 (26 décembre), 898 (28 décembre), 344 (30 décembre) et 428 spectateurs (1^{er} janvier 1702). Après une interruption de 14 jours, les comédiens remettent l'œuvre à l'affiche, en y joignant cette fois une autre pièce, selon la coutume. Aux soirées des 14, 15, 19 et 21 janvier assistent respectivement 827, 896, 911 et 762 spectateurs. Dès le 15 février 1702 pourtant, elle est exclue du répertoire de la troupe, pour n'être réintégrée qu'à partir de septembre 1708. Notons aussi qu'après le 1^{er} janvier, les registres ne font plus état de parts d'auteur. À ce moment, la pièce n'a rapporté que 8 828 livres et 14 sols de recette, une somme correcte mais sans commune mesure avec celle que les comédiens ont retirée des *Fables d'Esope*. Peu de détails filtrent du *Registre* de la Comédie-Française quant aux conditions de représentation, si ce n'est qu'aucun frais extraordinaire n'a été engagé pour *Esope à la Cour*, à l'exception d'un assistant (10 sols)¹⁶⁰. Relevons le fait que, dans le *Registre*, rien n'indique que la pièce ait été jouée au double.

¹⁵⁷ « La Compagnie s'est assemblée pour entendre la lecture d'Esope a la cour de la composition du defunt Mr Boursault et la lecture faite elle a esté acceptée d'une Commune voix. » (Feuille d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, datée du 17 novembre 1701.)

¹⁵⁸ Nicolas-Étienne le Franc de Ponteuil entre à la Comédie-Française en novembre 1701. (Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique*, Paris, éditions du CNRS, 1981, p. 173.)

¹⁵⁹ *Mercure galant*, Paris, Michel Brunet, septembre 1701, p. 397 à 400.

¹⁶⁰ *Registre* du 5 avril 1701 au 26 mars 1702.

Ces données dont nous disposons quant à la mise en scène d'*Esopé à la Cour* ne laissent d'étonner. Le nombre de représentations, le déclin rapide du nombre de spectateurs et l'abandon de la pièce par la troupe laissent croire que le succès d'*Esopé à la Cour* fut plutôt mitigé. De plus, alors que *Les Fables d'Esopé* et *Les Mots à la Mode* ont pu être jouées à Versailles au moment de leur sortie, *Esopé à la Cour* ne figure pas parmi les comédies interprétées au carnaval de février 1702¹⁶¹. Or, on aurait pu croire que la publicité autour de la mort de Boursault et le titre de la pièce, qui revendique explicitement sa filiation avec la première comédie sur Ésope, auraient suffi pour susciter un certain engouement pour la représentation. En l'absence de témoignage direct de la première instance de réception, nous ne pouvons que supposer des raisons qui ont entraîné un désintérêt rapide pour la pièce. Bien sûr, il est possible, voire probable, que la comédie ait choqué les bonnes mœurs et ce, malgré les censures des comédiens qui, rappelons-le, avaient soustrait à la représentation certaines répliques ou scène (comme celle qui présente le philosophe athée Iphicrate). L'hypothèse est d'autant plus envisageable que la comédie porte sur une satire de la Cour et qu'elle met en scène des contemporains de Boursault dans des portraits que Henri Basnage de Beauval qualifie « d'assez malicieux ». L'avis au lecteur prétexte la mort du dramaturge (ce qui devient un lieu commun) pour prévenir la critique, en affirmant qu'il n'eut pas le temps d'y donner « tout le jeu et toute la liaison qui y étoient nécessaire » : « On sçait assez quel étoit son génie et sa facilité à mettre ses Ouvrages dans le point qu'il faut pour plaire : et cela suffit pour le justifier, et pour faire passer les bons esprits sur tout ce qui a arrêté les esprits critiques et difficiles¹⁶². » Cet argument semble peu convaincant lorsqu'on apprend que la comédie circule déjà en 1698. Le manque d'intérêt des spectateurs peut aussi s'expliquer par la présence plus rare de ces personnages-types qui, jouant dans des registres burlesque et satirique, divertissent inmanquablement le public. « Ne vous attendez pas à des éclats de rire », avertit à raison le prologue¹⁶³. En effet, *Esopé à la Cour* appartient sans conteste au genre de la comédie

¹⁶¹ L'édition de février 1702 du *Mercure galant* rapporte que les quatre derniers jours de Carnaval, deux tragédies et deux comédies furent jouées, parmi lesquelles *Athalie* de Racine, *Montezume* de Ferrier de la Martinière (1702), *Le Grondeur* de Palaprat (1691) et l'opéra *Omphale* (il s'agit vraisemblablement de la version de la Motte représentée en 1700). (*Mercure galant*, Paris, Michel Brunet, février 1702, p. 400 à 405.)

¹⁶² « Au Lecteur », Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

¹⁶³ Edme Boursault, « Prologue. Un petit Genie », *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

moralisante, et contrairement à ce qu'on retrouvait dans *Les Fables d'Esopé*, ce caractère n'est plus atténué par une galerie de portraits comiques.

Au-delà de la pièce elle-même toutefois, d'autres considérations perturbent la sortie d'*Esopé à la Cour*. Les feuilles d'Assemblée de décembre 1701 révèlent effectivement qu'un litige existait entre la troupe et la succession de Boursault autour de la question des droits d'auteur. Avant même la première représentation, la feuille d'Assemblée du 12 décembre expose le problème :

Mr le Comte ayant dit à l'assemblée qu'il y a une saisie entre les mains de la Compagnie avec assignation pour affirmer ce que la troupe doit ou devra cy après au defunt Mr Boursault du a sa succession pour le payer de deux billets de 200 livres faits au profit de sa [femme ou demandant]. Il a esté résolu de déclarer pour défense à ladite assignation que la Compagnie ne doit aucune chose audit defunt Sr Boursault ni à sa succession qu'il est vray que la troupe se dispose à Represente une Comedie qui a pour titre Esopé à la Cour de la composition dudit Sr Boursault qui nous a esté mise entre les mains par sa famille mais que la Compagnie tient et ne peut estre depositaire du produit qui pourra revenir à la famille dudit sr Boursault d'autant qu'il a esté pratiqué de tous temps que les auteurs recoltent journallement et par leurs mains la part qui leur appartient a chaque representation [en] la piece nouvelle et par ces moyens demander d'estre renvoyer de ladite assignation sauf à ladite Dlle D[illisible] a se pouvoir et faire ordonner aussi la dite [femme] et héritiers dudit Sr Boursault qu'elle touchera la part qui pourra revenir à ladite [femme] et héritiers pour le payer de son [zèle] Monsieur Le Comte aussi chargé de faire et de signer ladite [mot illisible] pour la Compagnie¹⁶⁴.

Deux semaines plus tard, le 26 décembre, les comédiens reviennent sur ce conflit en assemblée :

Sur les nouvelles saisies qui ont esté faites entre les mains de la Compagnie et des dames [prevoyant] et causant sur ce qui doit revenir a la scène de la piece d'Esopé a la Cour la Compagnie a délibéré de repondre conformément a ladite deliberation qui a esté faite [...] Mr Poisson a pris cent quarante livres pour se payer par ses mains d'un billet dudit Sr Boursault avec proc[lettres illisibles] de le rajouter. Ils ont dit [etre fy de] cause : la compagnie a fait mettre le reçu dudit Sr Poisson dans l'armoire de papiers de la troupe pour avoir reconnaissance de ladite [mot illisible]¹⁶⁵.

Cette querelle quant à la succession des droits d'auteur est intéressante à plusieurs égards. La description qui en est faite témoigne des tensions qui entourent la représentation. Les

¹⁶⁴ Feuille d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, datée du 12 décembre 1701.

¹⁶⁵ Feuille d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, datée du 26 décembre 1701.

comédiens, prétextant la mort de l'auteur, se montrent réticents à céder la part d'auteur¹⁶⁶. Le manuscrit de Boursault ayant nécessité plusieurs corrections, il est possible que les acteurs aient tenté d'exagérer leur rôle dans l'écriture de la comédie. On sait d'ailleurs qu'ils censurèrent la scène 3 de l'acte III et qu'ils récrivirent plusieurs vers. La feuille d'Assemblée du 26 décembre laisse croire que Paul Poisson pourrait être celui qui a retouché la pièce, une hypothèse cohérente en raison des liens qu'entretient Boursault avec la famille Poisson. Cette supposition expliquerait aussi que le *Registre* indique deux parts d'auteurs, comme c'était d'ailleurs le cas en 1683 avec *La Comédie sans Titre*, que Raymond Poisson avait fait représenter sous son nom.

L'interprétation qu'il faut donner à la feuille d'Assemblée du 16 octobre 1702 est moins certaine. Des documents de justice permettraient sans doute de comprendre le remboursement par la troupe de « mille cinq cents tant du livre faisant partie de la part d'auteur de la pièce d'Æsop¹⁶⁷ », qui correspond au montant précis exigé de ceux qui ne respecteraient pas le privilège du roi. On lit ainsi dans celui d'*Esopé à la Cour* :

[F]aisant deffence à tous Libraires, Imprimeurs, d'imprimer, vendre et distribuer ladite Comedie sous quelque prétexte que ce soit, même d'impression étrangere, et autrement, sans le consentement de l'Exposante, ou de ses ayans cause ; sur peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de quinze cents livres d'amende contre chacun des contrevenans, application un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, et l'autre tiers à ladite Exposante, et de tous dépens, dommages et interests¹⁶⁸.

Accompagnant la publication de janvier 1702, fait au nom de Michelle Milley, ce privilège daté du 22 janvier présente d'ailleurs plusieurs particularités qui laissent deviner une situation conflictuelle :

Nôtre bien amée Michelle Milley, veuve du feu Sieur *Boursault* Nous a fait remontrer que le sieur son mary auroit de son vivant composé une Comedie sous le titre d'*Esopé à la Cour*, qui a été representée par nos Comediens avec succez, et désirant la faire imprimer, elle a besoin de nos Lettres de permission sur ce nécessaires [...] NOUS VOUS MANDONS ET ENJOIGNONS, de faire jouïr l'Exposante ou ses ayans cause pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchemens contraires¹⁶⁹.

¹⁶⁶ On se souvient d'ailleurs de la conclusion de l'étude économique de la Comédie-Française menée par Claude Allassar, qui montre que « toute la comptabilité de la Comédie-Française est orientée vers ce but final : donner le maximum de revenus aux acteurs ». (Claude Alasseur, *La Comédie Française au 18^e siècle. Étude économique*, La Haye, Mouton et cie, 1967, p. 111.)

¹⁶⁷ Feuille d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, datée du 16 octobre 1702.

¹⁶⁸ « Privilège du Roy », Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

¹⁶⁹ « Privilège du Roy », Edme Boursault, *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

Selon toute apparence, Milley Boursault a dû fournir la preuve qu'*Esope à la Cour* avait été écrit par son époux et que l'intervention des acteurs dans l'écriture ne justifiait pas qu'on lui en retire la paternité. L'allusion aux « troubles » et « empechemens contraires » laisse deviner qu'un litige l'opposait aux Comédiens-Français. Le reste du privilège est conforme aux œuvres qui paraissent à la même époque¹⁷⁰, exception faite de l'emploi des majuscules, qui mettent l'accent sur la commande.

Puisqu'aucune source ne fait état d'un différend entre les acteurs et les successeurs de Boursault, il nous est difficile de savoir si ce litige a d'une manière ou d'une autre influé sur la réception de l'œuvre. On peut seulement constater qu'après le 15 février 1702 et jusqu'au 24 mars 1703, aucune pièce du dramaturge n'est représentée par les acteurs de la Comédie-Française. La coïncidence est frappante car depuis 1683, le répertoire de la troupe incluait plusieurs des comédies de Boursault qui étaient jouées chaque année. *Les Fables d'Esope* sera représentée quelques fois à partir de 1703, et *La Comédie sans Titre* à compter de 1705. Force est pourtant d'admettre qu'à cette époque, les pièces de Boursault n'attirent que peu de spectateurs¹⁷¹. Quant à *Esope à la Cour*, il n'est réintroduit dans le répertoire des comédiens qu'à compter de septembre 1708. Fait singulier pourtant, après avoir été délaissé dans les premières années qui suivirent sa création, *Esope à la Cour* sera joué au théâtre chaque année pendant la majeure partie du XVIII^e siècle, à l'instar des *Fables d'Esope* et, dans une moindre mesure, de *La Comédie sans Titre*.

¹⁷⁰ Le privilège daté du 3 mars 1703 de la tragédie *La Mort de Neron* emprunte ainsi une formulation très semblable mais sans utiliser les majuscules.

¹⁷¹ Toutes proportions gardées bien sûr, la situation du théâtre étant très difficile au début du XVIII^e siècle, comme le rappelle François Moureau dans son ouvrage sur Dufresny : « Il est vrai que la production dramatique a considérablement diminué après 1700, que les auteurs mènent un combat difficile contre un public souvent casanier et des comédiens intrigants, que la décadence, déjà sensible vers 1690, est évidente au début de la Régence. » (François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, ouvr. cité, p. 261 et 262.)

L'étude de la réception des pièces de Boursault nous permet de dégager de la trame littéraire les comédies qui furent les plus marquantes dans l'évolution des pratiques théâtrales des XVII^e et XVIII^e siècles. Les différents documents d'archives et les données compilées par Lancaster montrent que, sur les plans de la représentation et de la réception, *La Comédie sans Titre*, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour* ont connu une plus grande fortune littéraire que les autres œuvres dramaturgiques de Boursault, tous genres confondus (comédie, tragédie, pastorale). En effet, dans la sphère théâtrale, les comédies de la décennie 1660 ne semblent pas avoir survécu à la création de la Comédie-Française (1680), à l'exception des *Nicandres* et du *Médecin volant*. Par ailleurs, après la publication originale, aucune de ses pièces de théâtre ne fut rééditée de façon autonome aux XVII^e et XVIII^e siècles. Parmi les ouvrages qui constituent le premier corpus de Boursault, seules les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour*, *Ne pas croire ce qu'on voit*, *Histoire Espagnole* et *Le Prince de Condé* connurent plus d'une édition, les deux dernières étant de plus traduites en anglais l'année même de leur parution. Ces différents éléments permettent de croire que le théâtre de Boursault écrit avant 1680 et qui l'a fait connaître dans les sphères théâtrale et littéraire ne lui a attiré qu'une reconnaissance éphémère, le statut d'un auteur de « petits amusemens » (Pure, 1668). Selon toute vraisemblance, dans les premières années de sa carrière, son image d'écrivain *littéraire* se construit davantage sur ses nouvelles et son recueil épistolaire que sur sa dramaturgie.

Les tentatives de Boursault dans le registre tragique ne sont pas non plus couronnées de succès. L'auteur ne parvient pas à s'imposer dans le champ littéraire avec *La Princesse de Clèves*, *Germanicus*, *Marie Stuard* ou *Meleagre*, et ses efforts pour rapprocher l'écriture tragique et comique confirment la persistance de la tension des genres¹⁷². Ces tentatives ne semblent pas avoir été appréciées du public de l'époque, qui ne se caractérise ni par son indulgence, ni par son ouverture à la nouveauté¹⁷³. On observe d'ailleurs la réticence aux changements des spectateurs fin de règne avec *Les Fables d'Esopé* dont le succès surpasse

¹⁷² Véronique Sternberg-Greiner, dans « La comédie des contemporains de Molière : une production mineure ? », rappelle ainsi à ce propos : « Condamnée à une définition relative, toujours en parallèle ou en opposition à la tragédie, la comédie est déjà considérée, implicitement, comme un genre second, qui tente de s'aligner sur le modèle sérieux. Structurellement d'abord, en souscrivant peu à peu à la règle des unités. Plus profondément, en s'assignant le même but que les genres sérieux : "peindre d'après nature". » (Véronique Sternberg-Greiner, « La comédie des contemporains de Molière : une production mineure ? », art. cité, 177.)

¹⁷³ Guy Spielmann, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos*, ouvr. cité, p. 131.

de loin celui de toutes les autres comédies de Boursault. Elle connaît un nombre record de représentations consécutives et de spectateurs, génère des profits faramineux, et sa fortune littéraire est indéniable, avec des représentations tout au long du XVIII^e siècle, ainsi que de nombreuses éditions et traductions. L'échec de *Phaëton*, qu'il faut sans doute attribuer à des facteurs circonstanciels (cabale d'auteurs) et pratiques (complexité des machines et coûts de production de la pièce), explique peut-être le choix de Boursault de revenir avec une petite comédie de mœurs, *Les Mots à la Mode*, qui eut l'heur de plaire au public et qui fut jouée jusqu'à la fin du siècle avant d'être abandonnée définitivement. Cette même année 1694, le dramaturge publie un recueil de quelques-unes de ses dernières œuvres théâtrales, revendiquant du même coup la paternité de *La Comédie sans Titre*, dont le succès initial ne s'était pas démenti. En tête de ce recueil figure la lettre du père Caffaro¹⁷⁴ qui, en s'attirant les foudres de Bossuet¹⁷⁵, réveille la troisième querelle de la moralité du théâtre¹⁷⁶. La *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument deffendue* est intéressante à plusieurs égards, mais notamment, dans le cas qui nous occupe, parce qu'elle s'appuie sur l'esthétique théâtrale de Boursault, et plus particulièrement sur la lecture des *Fables d'Esopé* :

Ostez l'excès qui se peut glisser dans la Comédie, je ne sçay pas ce qu'il peut y avoir de mauvais. Car c'est un tableau où sont représentées des histoires ou des fables pour divertir, et plus souvent pour instruire les hommes en les divertissant et en les délassant de leurs occupations serieuses. C'est un caractere que vous sçavez mieux attraper que personne ; et l'on ne peut nier que l'incomparable Esopé, que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer, ne soit d'une grande instruction pour la morale, et ne fasse, si je l'ose dire, beaucoup plus d'impression que n'en feroit les leçons les plus serieuses. Je dois luy rendre cette justice, qu'il n'y a que des gens peu sçavans ou passionnez qui luy puissent refuser, qu'il est fait selon toutes les loix et la premiere institution de la veritable Comedie¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Il est le supérieur de l'ordre des Théatins auquel Chrysostome, le premier fils de Boursault, consacra sa vie religieuse.

¹⁷⁵ Bossuet réplique par le texte *Maximes et réflexions sur la comédie*, dans lequel il s'en prend au père théatin Caffaro, auteur présumé de la lettre en faveur de la comédie. (Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], introduction et annotation de Charles Urbain et Eugène Lévesque, Paris, Eurédit, 2007.)

¹⁷⁶ À ce sujet, voir *L'aveuglement salutaire* de Laurent Thirouin. (Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classique. Essais », 2007.)

¹⁷⁷ [P. Caffaro], ouvr. cité, p. 27.

Ce témoignage prouve que les contemporains de Boursault sont conscients de voir naître avec *Les Fables d'Esopé* un nouveau genre de comédie, « d'une grande instruction pour la morale », et qu'on qualifie aujourd'hui de comédie moralisante¹⁷⁸. La mise en scène du personnage d'Ésope et l'insertion de fables à la comédie permettent ainsi au dramaturge de se hisser du rang des auteurs de « petites galanteries et [de] petits amusemens » où il se trouve et d'accéder à une forme de respectabilité littéraire. Dans les *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*, l'écrivain peut ainsi adopter un ton qu'on pourrait décrire de paternaliste et moralisant, plus conforme à son nouveau statut. *Esopé à la Cour*, que Boursault, dans une lettre à Bossuet, se dit prêt à « soumettre à la censure la plus austère¹⁷⁹ », ne sera pourtant pas accueillie avec le même enthousiasme qui avait salué les représentations des *Fables d'Esopé*. Que le litige entourant les droits d'auteurs ait eu ou non des répercussions sur la réception immédiate, il n'en demeure pas moins que la pièce disparut plusieurs années du répertoire de la troupe. Réintroduite en 1708, l'examen attentif des archives démontre que la comédie, cette fois, atteint la sensibilité de l'époque. De 1708 à 1717, *Esopé à la Cour* est représentée 43 fois, alors que *Les Fables d'Esopé* et *La Comédie sans Titre* ont droit respectivement à 10 et 6 prestations. Le nombre de représentations des deux comédies d'Ésope tend à se rajuster par la suite : entre 1718 et jusqu'au 13 mars 1728¹⁸⁰, *Esopé à la Cour* sera jouée 28 fois, *Les Fables d'Esopé* 32 fois et *La Comédie sans Titre*, 16 fois. Publiées ensemble en 1720 et en 1723¹⁸¹, puis dans le *Théâtre* de Boursault de 1725, les pièces d'Ésope connaîtront aussi une large diffusion dans toute l'Europe¹⁸² : dans la

¹⁷⁸ Lancaster écrit à propos de cette pièce qu'« elle initia la tendance moralisante qui devait prendre de l'ampleur au XVIII^e siècle ». [traduction libre de : « It is chiefly this play that starts the moralizing tendency that was to be greatly developed in the eighteenth century. »] (Henri Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, ouvr. cité, partie IV (1673-1700), vol. 2, 1966, p. 944.)

¹⁷⁹ Edme Boursault, « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comedie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 64.

¹⁸⁰ Date à laquelle se termine le Registre du 21 avril 1727 au 13 mars 1728.

¹⁸¹ Edme Boursault, *Esopé à la cour et Esopé à la ville, deux comédies en vers*, Paris, s.é., 1720 et *Esopé à la cour et Esopé à la ville, deux comédies de Mons. Boursault. Seconde édition*, Paris, Geoffroi Lesch, 1723.

¹⁸² Edme Boursault, *Aesop, a comedy : as it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane*, traduction de John Vanbrugh, Londres, Thomas Bennet, 1697.

première moitié du XVIII^e siècle, *Les Fables d'Esop*e est traduit en anglais, *Esop*e à la Cour, en italien¹⁸³, et les deux sont publiés en allemand dans un même ouvrage¹⁸⁴.

DU COMIQUE AU SERIEUX

« Tampus pour moi de ce qu'il y a eu un Moliere, et plût au Ciel qu'il ne fut venu qu'après moi. »
Charles Dufresny, « Prologue. Scène 3 », *Le negligent*¹⁸⁵

Comment s'est effectué le passage de la comédie de l'époque classique selle du fin de règne ? L'exemple de Boursault nous permet de mesurer la distance entre les deux esthétiques, entre les pièces produites au début et à la fin de sa carrière. Il montre aussi que cette transformation n'a pas été radicale, mais qu'elle s'est faite sur le mode de la transition, en phase ou à l'avant-garde avec les attentes du public. Que ce soit par la place de plus en plus secondaire qu'occupe la thématique matrimoniale, symptôme d'une nouvelle conception du mariage à laquelle l'écrivain a probablement du mal à se conformer, ou par les contradictions que présente le valet Merlin, indice d'un renouvellement des caractéristiques du personnage, la comédie de Boursault évolue et s'adapte à sa façon aux mœurs du temps. Médecins, précieuses et valets s'effacent ou se transforment, tandis que les rois et les philosophes font leur apparition sur scène. Au fil des ans, on voit le dramaturge délaisser certaines structures, thématiques, figures et pratiques comiques et en privilégier d'autres. Les grandes comédies à tiroirs remplacent les farces et comédies traditionnelles, le comique moralisateur et la peinture de mœurs prenant le pas sur l'esthétique burlesque. Boursault constitue l'exemple par excellence du polygraphe mondain qui innove en adaptant à la scène différents genres. Soucieux de plaire à la fois à

¹⁸³ *L'Esopo in corte comedia tradotta dal franzese, e dedicata al signore marchese Gian-Nicolo Tanari*, Bologna, Longhi, 1719.

¹⁸⁴ *Aesopus bei Hofe. und Aesopus in der Stadt*, zwey Comoedien, Dreßden und Leipzig, 1723.

¹⁸⁵ Charles Dufresny, *Le negligent, comedie*, Paris, Veuve Pissot, 1727, p. 10.

son public et à ses mécènes, toujours à l'affût des nouvelles tendances, l'écriture de Boursault conserve les traces d'un questionnement stylistique. Les caractéristiques classiques de la comédie sont revisitées, et le dramaturge explore d'autres voies. C'est sa grande polyvalence, son acuité et l'intérêt qu'il porte à l'actualité qui l'amène à innover sur les plans esthétique et comique.

Charles Mazouer, dans « Rire en 1700 », conclut son article en distinguant trois tendances comiques dans les comédies de la fin du siècle : le rire grinçant que provoque la peinture sociale cruelle et amère (Dancourt, Lesage) ; le rire insouciant et enjoué qui accompagne les canevas plus légers et traditionnels (Regnard, Gherardi, Legrand) ; et enfin le rire modéré, que certaines pièces vont pratiquement évacuer et qui est celui des comédies plus moralisantes (Dufresny, Campistron, J.-B. Rousseau, Boursault, Destouches)¹⁸⁶. Boursault est l'un des premiers (voire le premier) à emprunter cette voie avec *Les Fables d'Esopé*, et le succès de la pièce nous oblige à reconnaître l'importance de la contribution de Boursault dans la constitution du genre. Cette transformation du comique par Boursault, selon Perry Gethner, n'est pas anodine :

Le ton sérieux de ses dernières comédies permet à Boursault de s'inscrire parmi une nouvelle génération de dramaturges comiques, davantage portés vers les sentiments et la morale que vers le rire et qui croient en la possibilité de transformer ou même convertir la folie humaine. Cela témoigne aussi du souci de plus en plus présent chez l'auteur vieillissant de réconcilier théâtre et religion¹⁸⁷.

La lettre que Boursault envoie à Bossuet pour expliquer sa position sur la comédie et obtenir l'approbation de l'évêque¹⁸⁸ ainsi que le prologue d'*Esopé à la Cour* vont en ce sens. L'auteur, en mettant Ésope en scène, souhaite « [p]ouvoir déraciner des Cœurs/ Les Vices qu'on y développe¹⁸⁹ ». À l'aube des Lumières, dans une société « entraînée dans le

¹⁸⁶ Charles Mazouer, « Rire en 1700 », art. cité, p. 165 à 169.

¹⁸⁷ Perry Gethner, « Didactic Strategies in French Classical Comedy », dans Anne Birberick (dir.), *The Art of Instruction. Essay on Pedagogy and Literature in Seventeenth Century France*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2008, p. 155. (Nous traduisons) [« The more serious tone testifies to Boursault's place in a new generation of comic playwrights who were more concerned with sentiment and moralizing than with laughter and who believe in the possibility of reclaiming or even converting foolish or misguided characters. It also testifies to the author's increasing concern in his late years with trying to reconcile drama and religion »].

¹⁸⁸ Edme Boursault. « A Monseigneur de Harlay, Archevêque de Paris, Duc et Pair de France. Touchant une Lettre ou Dissertation en faveur de la Comedie. Lettre en Prose et en Vers », *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault*, ouvr. cité, 1700, t. 2, p. 62 à 74.

¹⁸⁹ Edme Boursault, « Prologue. Un petit Genie », *Esopé à la Cour*, ouvr. cité, n.p.

Les Grecs et les Romains ont épuisé les veilles

tourbillon de la crise et de la décadence¹⁹⁰ », Boursault s'efforce de donner au comique un visage respectable, respectabilité qui passe par la réconciliation de la comédie avec la morale philosophique. Cette ambition, aussi paradoxale puisse-t-elle paraître, est la même que celle qui animera les dramaturges des Lumières tout au long du XVIII^e siècle. Dans cette perspective, *Phaëton*, en se rapprochant du registre tragique, doit être lu comme une tentative (avortée) de teinter le comique d'une dose de sérieux. Avec *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour*, le drame bourgeois de Diderot n'est pas loin¹⁹¹.

Des Racines et des Corneilles:
Molière a critiqué les Habits et les Mœurs ;
Et je souhaiterois, avec l'aide d'Esopé,
Pouvoir déraciner des Cœurs
Les Vices qu'on y développe.

¹⁹⁰ Charles Mazouer, « Rire en 1700 », art. cité, p. 162.

¹⁹¹ « Il n'y faut point de valets ; il n'y faut point de nuances trop appuyées du comique ; mais le monologue s'y trouve à l'aise. » (Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 34.) Difficile de ne pas reconnaître dans ces caractéristiques celles que l'on retrouve dans *Les Fables d'Esopé* et surtout, dans *Esopé à la Cour*.

CONCLUSION

En introduction, nous avons posé un certain nombre de questions auxquelles nous avons tenté de répondre tout au long de l'analyse. En prenant l'exemple de Boursault, nous avons voulu montrer l'une des trajectoires possibles de la comédie classique vers la comédie fin de règne. Or, si l'analyse a permis d'éclairer quelques aspects de cette période de transition, elle a aussi révélé d'autres pistes à explorer. Le parcours de Boursault, qui s'étale sur quarante ans, est riche en ramifications, et traverse deux courants esthétiques. À la lumière de cette enquête, il convient maintenant de revenir sur quelques-unes des réflexions à l'origine de notre recherche.

Quel est l'apport de Boursault à la comédie et au comique des XVII^e et XVIII^e siècles ? Les premières comédies du dramaturge (1660-1670) marquent les débuts d'un jeune auteur qui, n'ayant ni fortune, ni famille influente, ni de culture classique, reste assez conservateur dans sa pratique littéraire. Il faudra plusieurs années à Boursault pour construire un réseau social influent et s'allier des protecteurs puissants comme Condé, Montausier, Saint-Aignan ou le duc d'Aumont. À cet égard, les premières années de sa carrière d'écrivain sont décisives pour la suite de son parcours. Les salons littéraires ont sans nul doute joué un rôle important dans sa formation, en lui permettant de fréquenter ses pairs et de bénéficier de l'influence de plusieurs précieuses. À cette époque, Boursault allie à cette stratégie sociale une pratique polygraphique, en écrivant des comédies certes, mais aussi des ouvrages religieux (*Les litanies de la sainte Vierge*) ou pédagogique (*La Véritable étude des Souverains*), une pastorale (*La métamorphose des yeux de Philis, changez en astres*), des gazettes, un recueil épistolaire (*Lettres de respect, d'obligation et d'amour*), des nouvelles (*Artémise et Poliante, Histoire espagnole, Le marquis de Chavigny*) et des poèmes épidiectiques. Ces choix sont effectués en fonction de plusieurs paramètres : le désir de plaire à un dédicataire (le Prince de Condé dans la nouvelle

éponyme) ou au roi, la recherche d'un poste (sous-précepteur du dauphin), le désir d'obtenir une reconnaissance littéraire (officielle si possible), les retombées financières, etc. C'est donc dire que tant sur le plan social que scriptural, Boursault adopte une attitude opportuniste, en ce sens qu'il multiplie les relations et pratique plusieurs genres pour se détacher du statut d'auteur de « petites galanteries » et de « petits amusemens » qu'on lui accole.

Notre analyse montre ainsi que les premières œuvres de Boursault se cantonnent confortablement dans l'horizon d'attente du public classique. Ses farces (*Le Médecin volant*), petites comédies (*Jaloux endormy*, *Le Mort vivant*) et sa grande comédie (*Les Nicandres*) relèvent en effet d'une facture plus traditionnelle. Le mariage (ou la fuite amoureuse dans le cas du *Jaloux endormy*) constitue le prétexte qui structure l'intrigue, laquelle repose en partie sur certains procédés traditionnels comme le déguisement (*Le Jaloux endormy* ; *Le Mort-vivant* ; *Le Médecin volant* ; *Les Nicandres*) ou le quiproquo (*Les Nicandres*). Les personnages (*innamorosi*, valet, barbon, etc.) présentent des caractéristiques conventionnelles, tandis que domine le comique burlesque, avec ses dissonances entre sujet et style¹, ses outrances verbales et stylistiques, ses soufflets et ses *lazzi*. Boursault apprivoise alors le métier d'écrivain : il explore différents genres, et apprend à négocier entre les exigences des cercles mondains, des mécènes et du public. Évitant de s'aventurer hors des sentiers battus, il se contente de reprendre des canevas dont le succès est éprouvé.

Si la contribution de l'écrivain à l'esthétique classique paraît plutôt limitée, celle qu'il apporte à la dramaturgie fin de règne semble avoir été en revanche largement sous-estimée. De fait, dès la décennie 1670, Boursault se risque à proposer un nouveau modèle pour la tragédie, plus près des enjeux contemporains et intégrant des sujets relativement modernes dans un cadre spatio-temporel plus rapproché. Pourtant, ni *La Princesse de Clèves* ni *Marie Stuard* ne réussissent à susciter l'enthousiasme du public. *La Comédie sans Titre*, attribuée jusqu'en 1694 à l'acteur Raymond Poisson, apparaît pour sa part telle une bouffée d'air frais, avec une structure peu conventionnelle, une thématique originale et

¹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003, p. 79.

des personnages qui sont autant de portraits croqués sur le vif. Comédie de mœurs, elle est aussi une œuvre de transition, dans laquelle se superposent les esthétiques classique et fin de règne. La structure relativement nouvelle de la pièce à tiroirs laisse peu de place à l'intrigue matrimoniale conventionnelle, mais la grande variété de thématiques et de personnages qu'elle introduit permet la coexistence de caractéristiques que l'on rattache tour à tour à des préoccupations classiques ou fin de règne. Le médecin, le barbon, le marquis et l'auteur côtoient ainsi le généalogiste, les procureurs, le receveur des gabelles. Le serviteur apparaît pour sa part comme une figure en mutation présentant des traits psychologiques contradictoires.

Par les contrastes qu'elle offre, cette comédie montre que, chez les dramaturges classiques, l'évolution du théâtre s'est faite de façon graduelle, souvent au prix d'une coexistence de deux esthétiques à l'intérieur d'une même œuvre. *La Comédie sans Titre* participe, à l'instar d'autres pièces, à cristalliser certains des thèmes et des personnages spécifiques du théâtre fin de règne. Surtout, elle est la première comédie à mettre en scène le journalisme sous toutes ses facettes : éthique, sources, finalités, contenu. Boursault, comme d'autres de ses contemporains, récupère l'actualité à des fins comiques et ce faisant, il contribue à mettre en place de nouvelles pratiques de lecture. S'instaure alors un jeu de références et de décryptage entre l'œuvre et l'actualité qui, bien souvent, échappe au lecteur actuel. Néanmoins, le fait que la pièce soit toujours représentée au XVIII^e siècle prouve que le procédé n'était pas réhivitoire pour le spectateur des Lumières.

La pièce de *Phaëton*, quant à elle, constitue une proposition originale dans le parcours de l'auteur. La décision des comédiens de récompenser l'écrivain d'une somme d'argent pour saluer ses efforts et ce, en dépit du fait qu'eux-mêmes n'aient retiré aucun profit des représentations, atteste que la comédie était vraisemblablement appelée à connaître un sort très différent. Sur le plan esthétique, elle offre une médiation entre la tragédie et la comédie, teintée d'un comique plus discret et plus cynique que ce à quoi Boursault avait habitué son public. Cependant, la réception mitigée qui accueille la comédie dès sa sortie nous autorise à douter qu'elle ait pu influencer sur le genre. *Les Mots à la Mode*, pour sa part, ne semble pas se démarquer de la production contemporaine : petite

comédie de mœurs, bien reçue du public, elle relève indéniablement de l'esthétique fin de règne, notamment parce qu'elle met en scène la nouvelle noblesse.

La plus grande contribution de Boursault à la comédie et au comique réside sans conteste dans la création des *Fables d'Esopé* (1690), une œuvre majeure qui marque un tournant dans l'histoire du théâtre en inaugurant le genre de la comédie moralisante. Par l'insertion de fables et la mise en scène du philosophe Ésope, le dramaturge fusionne la morale et la comédie. Ainsi, Saint-Évremond affirmait-il au sujet de Boursault que « la seule hardiesse, indépendamment du succès qui l'a justifiée, d'oser mettre, le premier, les Fables d'Esopé sur la Scène, et de s'approprier, pour ainsi dire, ces précieuses dépouilles de l'Antiquité, ne pouvoit partir que d'un génie du premier ordre² ». Si *Esopé à la Cour* reprend la structure générale des *Fables d'Esopé*, elle s'en distingue néanmoins en explorant de nouveaux procédés comiques et en accentuant le caractère moralisant. On retiendra ici les propos de Montesquieu qui, au sujet de la pièce, disait : « Sortant d'une pièce intitulée Esopé à la cour, j'en sortis si pénétré du désir d'être plus honnête homme, que je ne sache jamais avoir formé une résolution plus forte³. » Les deux comédies partagent de nombreux points communs : elles adoptent une structure itérative qui a le double avantage d'éviter la prépondérance de la thématique matrimoniale et de permettre l'apparition de plusieurs personnages. Toutes deux introduisent des personnages marginaux et inusités, parmi lesquels la figure d'Ésope (fabuliste et philosophe), les enfants, le roi et l'athée. Toutes deux renoncent également aux ressorts burlesques souvent associés aux grossièretés de la farce que l'on retrouvait dans les premières œuvres ; mais tandis que la première procède surtout d'une intention satirique, la seconde exploite un comique beaucoup plus fin qui fait appel à l'intertextualité et à la métalepse.

De fait, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour* vont au-delà de cette « coexistence intime de l'actualité et de la tradition » dont parle Spielmann et que l'on retrouve dans *La Comédie sans Titre*. Passant de la mise en scène de l'actualité avec *La Comédie sans Titre* à la transposition des mœurs contemporaines dans une société antique, les deux comédies

² Ces propos sont rapportés dans les dictionnaires dramatiques du XVIII^e siècle. La citation est tirée de Joseph de La Porte, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, vol. 1, p. 451.

³ Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, p. 856.

sur Ésope se nourrissent des tensions qui existent entre comédie et tragédie. Les pièces sont versifiées et délimitées par un cadre spatio-temporel antique, des caractéristiques qui les rapprochent du genre tragique, tandis que leur visée satirique et leur structure itérative les rattachent au comique. Dans ces comédies, les personnages historiques (Ésope, Crésus) côtoient les *types* comiques (gens de chicane, financier, bourgeoise, etc.), anachronismes volontaires qui servent la satire. En effet, l'auteur se plaît à peindre les mœurs parisiennes du XVII^e siècle pour mieux les soumettre au jugement critique et à l'autorité morale du fabuliste grec. Les deux œuvres passent ainsi constamment du passé au présent, entre les références historiques, les portraits satiriques et le comique intertextuel des métalepses. À cet égard, le personnage d'Iphicrate est tout à fait exemplaire de ce procédé, puisqu'il joue de l'ambivalence entre le personnage historique d'Iphicrate, général des armées grecques tel qu'il est décrit dans la liste des personnages, et la figure du philosophe athée Des Barreaux. À la fois comédies d'actualité et comédies moralisantes, basculant sans cesse de l'Antiquité grecque à la société de mœurs de la fin du XVII^e siècle, *Les Fables d'Esopé* et *Esopé à la Cour* incarnent ainsi tout le paradoxe de la querelle entre les Anciens et les Modernes. Elles constituent les deux chefs-d'œuvre esthétiques d'un dramaturge qui, sans études classiques, fut, pour ainsi dire, un moderne par défaut.

Au terme de l'analyse, force est donc de reconnaître que la transition de l'esthétique comique ne se fait pas chez Boursault sans un changement de stratégie, au sens où l'entend Viala. Entre 1660 et 1700, il passe ainsi d'une stratégie du *cursus* où ses tendances polygraphiques le placent, à une stratégie du *succès* misant sur l'innovation et l'originalité. Ayant pratiqué plusieurs genres littéraires, Boursault explore les limites du genre comique en mettant au jour des pièces hybrides, qui procèdent d'une réflexion esthétique certaine. La préoccupation qu'a l'écrivain de se démarquer sur ce plan n'est guère surprenante : elle est tout à fait cohérente avec le désir de reconnaissance littéraire auquel il aspire. Boursault connaît aussi la voie à privilégier pour atteindre son objectif, une voie que Donneau de Visé avait balisée en 1663 en formulant la règle XIV de ses *Nouvelles nouvelles* : « Les Auteurs qui pourront trouver quelque chose de si nouveau, que chacun demeure d'accord de n'avoir jamais rien veu de semblable, seront les plus estimez, quand mesme leurs

Ouvrages n'auroient pas la dernière perfection⁴. » Le témoignage de Saint-Évremond que nous avons cité plus haut et qui survient quelque quarante ans plus tard marque la persistance de cette conception classique.

La volonté qu'a Boursault de se voir reconnaître transparait dans plusieurs de ses périodes postérieures à 1670, dans lesquels l'auteur insiste sur la nouveauté de l'œuvre qu'il offre au dédicataire (et au lecteur). Ainsi, dans l'épître au duc de Saint-Aignan qui précède *La Comédie sans Titre*, l'auteur affirme que « la Pièce [...] a peu de ressemblance avec toutes celles qui jusqu'icy ont été représentées⁵ », et plus tard avec *Les Fables d'Esopé* : « cette Pièce est d'un genre si différent de toutes les autres qu'il la faut regarder, pour ainsi dire, avec d'autres yeux, et ne pas l'ajuster à des Regles, judicieuses à parler en general, mais chimeriques dans une espece aussi particuliere que celle-cy⁶. » On se souviendra aussi de l'épître dédicatoire de *Phaëton*, dans laquelle l'écrivain soutient que de toutes les pièces qu'il a faites, *Phaëton* est celle qui aurait dû mériter l'attention du lecteur⁷. Quant à *Esopé à la Cour*, il est, écrit Milly Boursault dans la dédicace à Madame de Villequier, « celui de tous ses Ouvrages [ceux de Boursault] qu'il en eût crû le moins indigne, s'il avoit eu le têmes d'y donner toute sa perfection⁸. »

Produire des œuvres originales comporte néanmoins certains risques, et Boursault ne l'ignore pas : « j'ay tremblé plus d'une fois, et [...] s'il y a de la gloire à acquérir à mettre quelque chose de nouveau au jour, il y a beaucoup de danger à craindre⁹ ». Cette crainte explique-t-elle, en partie du moins, que la plupart des œuvres de l'écrivain s'inspirent d'ouvrages à succès ? L'hypothèse n'est pas à exclure. *La Comédie sans Titre*, d'abord intitulée *Le Mercure galant*, reprend ainsi la structure et certains procédés de *La*

⁴ Jean Donneau de Visé, *Nouvelles nouvelles*, Paris, Pierre Bienfait, 1663, t. 3, p. 143.

⁵ Edme Boursault, « A Monseigneur le duc de St Aignan, pair de France, Chevalier des Ordres du Roy, Premier gentilhomme de la Chambre de Sa Majesté », *La Comédie sans Titre. Revue et corrigée par son véritable auteur*, Paris, Jean Guignard, 1694, n.p.

⁶ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Esopé*, Paris, Théodore Girard, 1690, p. [a iv, v^o] et [a v, r^o].

⁷ « Si jamais j'ay fait quelque chose qui ait merité l'attention d'un Lecteur, c'est assurément l'Ouvrage que vous allez voir. » (Edme Boursault, *Phaëton. Comédie en vers libres*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. [e vi, r^o].

⁸ Edme Boursault, « A Madame de Villequier », *Esopé à la cour. Comédie héroïque par feu M. Boursault*, Paris, veuve de Gasse, 1702, p. [a iii, r^o et v^o].

⁹ Edme Boursault, « Preface necessaire », *Les Fables d'Esopé*, ouvr. cité, 1690, p. [a vi, r^o et v^o].

Devineresse (1679) qui avaient si bien servi Donneau de Visé et Thomas Corneille, et son titre réfère directement au périodique de Donneau de Visé et à la pièce de Fatouville parue l'année précédente. Avec *Les Fables d'Esopé*, Boursault tente de profiter de la popularité croissante de la fable et de la figure d'Ésope ; le sujet de *Phaëton* s'inspire directement de l'opéra de Quinault (1688), tout comme l'idée des *Mots à la Mode* est empruntée au traité de Callières. Certes, il s'agit d'un procédé fréquent au XVII^e siècle, qui révèle toute la virtuosité du polygraphe mondain qu'est Boursault. L'opportunisme social et littéraire que pratique l'écrivain est l'indice incontestable de la sensibilité d'un auteur qui sait analyser les pratiques dramaturgiques de ses contemporains et la réception de leurs œuvres avant de concevoir ses propres pièces. Cela tend à démontrer que chacun de ses choix est mûrement réfléchi et pesé. D'ailleurs, les textes préfaciels de Boursault présentent souvent une réflexion esthétique ou un retour sur les représentations qui montrent que l'écrivain porte une attention particulière à sa propre poétique, une démarche qui s'explique par les ambitions littéraires de son théâtre.

Cette stratégie du succès rapporte à Boursault une forme de reconnaissance littéraire. En s'efforçant de donner un masque de respectabilité à la comédie, l'écrivain instrumentalise la morale philosophique des fables et le personnage d'Ésope. Ce procédé lui confère un statut qui s'apparente à celui qu'avaient déjà acquis La Bruyère et La Rochefoucauld, celui de l'écrivain moraliste. Comme l'explique Guillaume Peureux dans le dossier critique qui accompagne son édition des *Caractères (De la Cour et Des grands)* : « Les moralistes se veulent "spectateurs" pour juger et régler la vie des hommes. Ils sont donc contraints d'adopter un mode d'observation qui ne soit ni trop près de l'objet décrit, sans quoi il affecte l'observateur, ni trop loin sans quoi on ne peut le décrire¹⁰. » Le dispositif consistant à mettre en scène les mœurs contemporaines dans un cadre antique donne à Boursault cette distanciation nécessaire à la perspective moraliste. La critique de mœurs et l'emploi de formes brèves sont aussi, rappelle Peureux, d'autres caractéristiques que privilégient les moralistes comme La Bruyère :

Les moralistes s'attaquent aux formes que prennent les vices à leur époque. Ils proposent au lecteur des portraits dans lesquels il se reconnaît et grâce auxquels

¹⁰ Jean de La Bruyère, *Caractères (De la Cour et Des grands)*, dossier réalisé par Guillaume Peureux. Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2004, p. 95.

il devrait s'amender. La multiplication des portraits, des maximes ou des remarques chez tel ou tel moraliste s'entend alors comme un essai pour saisir l'ensemble des combinaisons produites par les vices. L'incessante reprise de l'écriture affine le regard et permet d'avoir une vue d'ensemble sur les comportements humains, la forme brève rendant possible cette saisie globale¹¹.

Bien que Boursault se distingue dans un genre différent de celui qu'emprunte La Bruyère, l'entreprise du dramaturge s'apparente ainsi à celle de son contemporain à plusieurs égards : écrites à quelques années d'intervalle, les œuvres des deux auteurs privilégient la forme brève pour critiquer les mœurs, particulièrement ceux de la Cour. Tous deux offrent une galerie de portraits et mettent en place un jeu de décryptage avec le spectateur-lecteur. Alors que La Bruyère assied son autorité en s'inscrivant dans la continuité des *Caractères* de Théophraste qu'il traduit, Boursault pose la sienne en se réfugiant derrière le sage Ésope.

Pour ses contemporains pourtant, Boursault est davantage qu'un écrivain moraliste, et les témoignages tendent à montrer que l'image de l'auteur est indissociable de sa pratique polygraphique, pourtant moins éclatée après 1675. Ainsi, en 1694, le père Caffaro écrivait dans sa *Lettre d'un théologien* à propos du dramaturge :

Il y a peu d'homme dans le monde qui écrive de tant de manières différentes, et avec tant de succès que vous. Nous avons vû des génies excellens dans le Sérieux, qui, pour ainsi dire, n'étoient bons à autre chose ; d'autres merveilleux pour le Comique, qui ne pouvoient faire une Scene sérieuse : mais vous passez du Sérieux au Comique, du Comique à la Morale, de la Morale à la Poésie Lyrique, sans être étranger en aucun endroit ; et dans quelque genre que vous écriviez, c'est toujours celui où vous écrivez le mieux. Ce qui me surprend, c'est que vous fassiez de si beaux vers, et que vous possediez la Langue Française dans sa plus exacte pureté, sans avoir aucune connoissance de la Latine : ce qui seroit un malheur dans un autre, est ce que je trouve de plus heureux en vous : on ne peut pas vous reprocher que votre travail soit celui d'un autre ; et je ne sais rien de plus avantageux pour vous, que d'écrire aussi-bien que les Grecs et que les Latins, sans jamais avoir été à l'emprunt chez eux¹².

Cet extrait, qui fait l'éloge d'un Boursault polygraphe, suggère surtout que pour les Parisiens de la fin du XVII^e siècle, l'*ethos* de cet écrivain ne reposait pas uniquement sur la réussite des *Fables d'Esopé*. Sans nier le fait que la pièce ait été déterminante dans l'orientation et la consécration de la carrière du dramaturge, il faut aussi reconnaître qu'elle

¹¹ Jean de La Bruyère, *Caractères (De la Cour et Des grands)*, ouvr. cité, p. 98.

¹² [P. Caffaro], *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument deffendue*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. 60.

est le résultat d'années de pratiques, d'échecs et de succès auprès d'un public (spectateurs et lecteurs) dont les goûts évoluent. Elle représente l'aboutissement d'un travail d'écriture et d'un cheminement social qui s'amorce dès la décennie 1660, mais elle marque aussi le commencement d'une nouvelle ère pour l'écrivain. De fait, le choix qu'il fait de ne pas publier ses premières œuvres dramaturgiques dans le recueil de 1694 peut difficilement être perçu autrement que comme un désaveu de ce premier corpus. Ni le *Théâtre* de 1701, ni celui de 1708 n'intégreront les comédies écrites avant 1683. Relevons le fait que dans ces éditions ne se retrouve pas non plus *Les Mots à la Mode*.

La notice nécrologique de Boursault dans le *Mercurie galant* de 1701 reprend en partie la présentation que l'on trouve dans la *Lettre d'un théologien* :

Nous avons perdu Mr Boursault, estimé et connu de tout le monde par les beaux ouvrages qu'il a donnés au public, et par l'heureux talent qu'il avoit pour toute sorte de Poësie. On voit des genies excellens pour le serieux qui ne sauroient se rabaisser jusques au Comique ; d'autres merveilleux pour le Comique qui ne peuvent s'élever jusqu'au serieux ; mais Mr Boursault passoit aisément du serieux à l'enjoué, du Comique à la Morale, de la Poësie sublime à la Poësie lyrique, sans estre étranger en aucun endroit ; et dans quelque genre qu'il écrivoit, c'estoit toujourns celui où il écrivoit le mieux. Il n'estoit pas moins poli dans sa Prose, que dans ses Vers, comme le fait voir le Recueil des Lettres qu'il nous a laissé, et il est assez surprenant qu'il ait possédé la Langue Françoisse dans une si grande perfection, sans avoir aucune connoissance de la Latine. Ce qui auroit esté un deffaut dans une autre, estoit ce qu'il y avoit de plus estimable en luy. Il travailloit tout de son fond, et l'on ne pouvoit luy reprocher que son esprit fust celui des Latins ou des Grecs. Ce fut pourtant un malheur bien grand pour luy. Feu Mr le Duc de Montausier luy fit faire un Livre en 1671 pour l'éducation de Monseigneur le Dauphin. Ce Livre a pour Titre, *l'Etude des Souverains*, et est rempli d'exemples illustres et nécessaires aux jeunes Princes que l'on entreprend d'instruire, le Roy en fut très-content, et Mr le Duc de Montausier persuadé que l'Auteur estoit capable de contribuer à former la jeunesse d'un grand Prince, le proposa à Sa Majesté pour estre Sous-Precepteur de Monseigneur, et il n'y eut que son seul défaut de Latinité qui fut un obstacle à un honneur et à une fortune si considerable. Il est mort avec des marques d'une Pieté très-exemplaire, et a laissé pour Enfans un Théatin, un Capitaine d'infanterie et une fille Religieuse. Quand il a esté surpris du mal qui l'a emporté Il [*sic*] mettoit la dernière main à un excellent Ouvrage qu'on croit qui paroistra cet Hiver. Il a pour Titre *Esope à la Cour*. C'est comme une suite de l'autre Esope qu'il a fait, et qui a eu un si grand succès¹³.

Le contenu de la notice confirme encore une fois que la pratique polygraphique de Boursault est, au XVII^e siècle, indissociable de son statut d'écrivain. Des œuvres citées dans ce témoignage contemporain, seule *La Veritable étude des Souverains* appartient aux

¹³ *Mercurie galant*, Paris, Guillaume de Luynes et Michel Brunet, septembre 1701, p. 397 à 400.

premières années de la carrière de Boursault. Dans la mesure où il ne s'agit pas de son ouvrage le plus connu du public¹⁴, on peut poser l'hypothèse que la notice souhaite mettre davantage l'accent sur l'écrivain sérieux et moralisant qu'il fut en fin de parcours. Dans cette notice nécrologique, Boursault est l'auteur des *Fables d'Esopé*, des *Lettres nouvelles* (1697) ainsi que d'*Esopé à la Cour*, et ni ses premières comédies, ni *La Comédie sans Titre* qui est toujours représentée à l'époque, ni *Phaëton* ou *Les Mots à la Mode* n'ont leur place. On ne mentionne pas davantage ses tragédies. Les avertissements en tête des *Lettres nouvelles* de 1709 et du *Théâtre* de 1725, quant à eux, récupèrent en partie le contenu de la notice nécrologique, mais en y joignant une biographie de l'auteur. Ces textes, qui visent davantage la promotion de l'écrivain que l'exactitude des faits, revisitent son parcours en insistant sur les liens qu'entretint Boursault avec les auteurs émérites et les membres de l'aristocratie. Ils présentent son œuvre en faisant l'éloge de ses succès et l'apologie de ses échecs.

Enfin, soulignons que si plusieurs dictionnaires de théâtre du XVIII^e consacrent une courte notice au dramaturge, elles reconnaissent surtout en lui l'écrivain des deux comédies d'Ésope. Ainsi Joseph de La Porte écrit-il dans son *Dictionnaire Dramatique* : « Je ne rapporte ni le sujet, ni aucun épisode de ces Comédies, estimées, sur tout, pour leurs épisodes : elles sont connues, parce qu'on les joue fort souvent ; et que c'est principalement sur ces deux pièces qu'est fondée la réputation de Boursault¹⁵ ». Synthèse brève, qui atteste qu'à la fin du XVIII^e siècle, la renommée de l'auteur repose désormais sur ces deux œuvres majeures qui, indéniablement, constituèrent le point d'orgue de sa carrière. Le fait qu'aujourd'hui l'histoire littéraire ne retienne de Boursault que ses conflits avec Molière et Boileau montre bien la construction arbitraire qui s'est faite autour de la figure du dramaturge à compter du XIX^e siècle.

C'est ainsi que la contribution littéraire de Boursault est encore à l'heure actuelle rarement prise en compte par les critiques. Cela est d'autant plus surprenant que l'on doit à Boursault l'émergence de deux genres littéraires promis à une grande fortune littéraire.

¹⁴ Rappelons que les *Lettres de respect, d'obligation et d'amour* (1669) avait été imprimé en 1669, 1683 et 1698, preuve incontestable du succès que le recueil remportait auprès du lectorat.

¹⁵ Joseph de La Porte, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, vol. 1, p. 451.

Outre la comédie moralisante, qui prend naissance avec *Les Fables d'Esopé*, Boursault est aussi, comme Guilleragues qui publie la même année, l'auteur du premier roman épistolaire, avec ses *Lettres à Babet*. L'œuvre de cet écrivain marginal reste inexplorée, soit en raison de la qualité inégale de ses textes, soit parce que ses plus grands accomplissements littéraires ont été réalisés dans une période à laquelle peu de critiques se sont intéressés, après l'âge d'or classique.

Or, l'analyse révèle que loin d'être sans intérêt, le corpus comique de Boursault conserve les marques d'un renouvellement de l'écriture théâtrale. Le passage de la farce de l'époque classique à la fable moralisante, celui du comique burlesque au *rire jaune* du XVIII^e siècle positionne Boursault comme un écrivain de transition. Transition entre l'esthétique classique et l'esthétique fin de règne, on s'en doute, mais aussi, en parallèle, entre la poétique classique-fin de règne, et celle des Lumières. Le fait d'introduire la comédie moralisante évite en effet à Boursault de s'engager trop avant dans une tendance littéraire qui, somme toute, ne correspond ni à sa formation, ni à ses valeurs. À cet égard, la comédie moralisante apparaît comme une voie de contournement qui met Boursault à l'abri du cynisme et de la désillusion que vont cultiver les Dancourt, les Lesage et les Regnard.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1- TEXTES D'ANCIEN REGIME

Corpus à l'étude

BOURSAULT, Edme, *Le Mort vivant, Comedie. Dediée à Monseigneur le Duc de Guise. Représentée par les Comediens du Roy ; et composée par le Sieur Boursault*, Paris, Nicolas Pepingué, 1662.

BOURSAULT, Edme, *Le Jaloux endormy. Comedie. Représentée sur le Theatre Royal du Marais, par le Sieur Boursault, Secretaire de Madame la Duchesse d'Angoulesme*, Paris, Estienne Loyson, 1662.

BOURSAULT, Edme, *Le Portrait du Peintre, ou La Contre-Critique de L'Escole des Femmes. Comedie. Représentée sur le Theatre Royal de l'Hostel de Bourgogne*, Paris, Estienne Loyson, 1663.

BOURSAULT, Edme, *Le Médecin volant. Comedie*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665.

BOURSAULT, Edme, *Les Nicandres, ou Les menteurs qui ne mentent point. Comedie. Représentée sur le Theatre Royal de l'Hostel de Bourgogne [sic]*, Paris, Nicolas Pepingué, 1665.

BOURSAULT, Edme, *Les Deux Freres Gemeaux, ou Les menteurs qui ne mentent point. Comedie*, Paris, Gabriel Quinet, 1665.

BOURSAULT, Edme, *La Satire des Satires. Comedie*, Paris, Jean Ribou, 1669.

BOURSAULT, Edme, *La Comédie sans Titre. Revue et corrigée par son véritable auteur*, Paris, Jean Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Les Fables d'Esope*, Paris, Théodore Girard, 1690.

BOURSAULT, Edme, *Phaëton. Comedie en vers libres*, Paris, Jean Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Les Mots à la Mode. Petite comédie augmentée de quantité de vers qui n'ont pas été dits sur le Théâtre*, Paris, Jean Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Esope à la Cour. Comédie héroïque*, Paris, Veuve de Clément Gasse, 1702.

POISSON, Raymond, *La Comédie sans Titre*, Paris, Thomas Guillain, 1685.

Autres œuvres de Boursault

BOURSAULT, Edme, « Sur la paix, sonnet », s.l., s.d., in-folio plano, [en ligne] : www.gallica.fr.

BOURSAULT, Edme, *La métamorphose des yeux de Philis, changez en astres. Pastoralle représentée par la Troupe Royale, et mise au Theatre, par M. Boursault*, Paris, N. Pepingué, 1665.

BOURSAULT, Edme, « Ode au Roy », Paris, Michel Brunet, 1666.

BOURSAULT, Edme, *Les litanies de la Vierge*, en vers, Seconde édition, Paris, Nicolas Pepingué, 1667.

BOURSAULT, Edme, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour de Monsieur Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1669.

BOURSAULT, Edme, *Artemise et Poliante. Nouvelle*, Paris, Jean Guignard, fils, 1670.

BOURSAULT, Edme, *Le marquis de Chavigny*, Paris, Edme Martin, 1670.

[BOURSAULT, Edme], *Ne pas croire ce qu'on void, Histoire Espagnole*, Paris, Claude Barbin, 1670, 2 tomes.

BOURSAULT, Edme, *La Veritable Etude des Souverains*. Dediée à Monseigneur de Dauphin, Paris, Claude Barbin, 1671.

BOURSAULT, Edme, « Sonnet aux Hollandois », s.l., in-folio plano 1672, [en ligne] : www.gallica.fr.

BOURSAULT, Edme, *Le Prince de Condé*, Paris, Jean Guignard, 1675.

BOURSAULT, Edme, *Marie Stuard, reine d'Écosse. Tragédie*, Paris, Jean Guignard, 1691.

BOURSAULT, Edme, *Germanicus. Tragédie représentée par les comédiens du Roy*, Paris, Jean Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Méléagre. Tragédie mise en musique. Précédé de la Feste de la Seine : petit divertissement en musique par E. Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1694.

BOURSAULT, Edme, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularités aussi agréables qu'utiles. Avec sept Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier*, Paris, Veuve de Théodore Girard, 1697.

BOURSAULT, Edme, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Seconde édition, beaucoup plus ample que la première*, Paris, Theodore Girard, Nicolas Gosselin, 1699-1700, 2 tomes.

BOURSAULT, *Le portrait de son Altesse madame la duchesse douairière d'Angoulême, ou le temple de la vertu, en vers héroïques, par le sieur Boursault*, Paris, 1662, ou le songe véritable, reproduit dans D**, « Le portrait de la duchesse d'Angoulême » dans *Revue de Champagne et de Brie*, Paris, H. Menu, 1882, t. XIII, n° 3, p. 218-227.

P. CAFFARO, *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour sçavoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument deffendue*, Paris, Jean Guignard, 1694.

Traductions des œuvres de Boursault

BOURSAULT, Edme, *Deceptio Visus : or Seeing and Believing are two Things. A pleasant Spanish History. Faithfully translated*, Londres, Printed for John Starkey, 1671, 2 tomes.

BOURSAULT, Edme, *The Prince of Conde*, Londres, Printed for H. Herringman, 1675.

Edme Boursault, *Aesop, a Comedy : as it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane*, traduction de John Vanbrugh, Londres, Thomas Bennet, 1697.

BOURSAULT, Edme, *L'Esopo in corte comedia tradotta dal franzese, e dedicata al signore marchese Gian-Nicolo Tanari*, Bologna, Longhi, 1719.

BOURSAULT, Edme, *Letters from a lady of quality to a chevalier*, traduit par Mrs Haywood, Londres, William Chetwood, 1721.

BOURSAULT, Edme, *Aesopus bei Hofe, und Aesopus in der Stadt*, zwey Comoedien, Dreßden und Leipzig, 1723.

BOURSAULT, Edme, *Maria Stuarda. Tragedia tradotta del francese di M. Bourseault [sic] (in prosa)*, dans *Opere varie trasportate dal Francese e recitate in Bologna*, Bologne, Lelio della Volpe, 1724.

BOURSAULT, Edme, *Aesop. A Comedy. As it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, the Second Edition, with the Addition of a Second Part Written by Mr Vanbrug* [1697], dans *A Collection of the Best English Plays, Chosen Out of all the Best Authors*, traduit en anglais par Vanbrugh, London, Printed for the Company of booksellers, 1730, tome 10.

BOURSAULT, Edme, *Le Favole di Esopo, ossia Esopo in citta, commedia*, dans *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi et farse, che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così latini, come stranieri*, Venise, s.n., 1798, tome 21.

RERESBY esq., Tamworth (trad. et dir.), *A collection of letters extracted from the most celebrated french authors*, Londres, print for John Walthoe over-againsts the Royal Exchanges in Cornhill, 1733.

Réédition des œuvres de Boursault

Nouvelles lettres familières et autres sur toutes sortes de sujets, avec leurs réponses choisies de MM. de Bussi Rabutin, de Furetière, de Bourseau,... et des plus célèbres auteurs du tems. Nouvelle édition augmentée des Lettres curieuses de littérature et de morale par l'abbé de Bellegarde, lettres rassemblées par René Milleran, Amsterdam, G. Gallet, 1705.

Petite bibliothèque des théâtres, contenant un Recueil des meilleures Pièces du Théâtre François, Tragique, Comique, Lyrique et Bouffon, depuis l'origine des Spectacles en France jusqu'à nos jours, Paris, Au bureau rue des Moulins, 1786.

Répertoire général du Théâtre français. Second ordre, Paris, Ménard et Raymond, 1813, tome XXXII.

BOURSAULT, Edme, *Histoire espagnole, ne pas croire ce que l'on voit*, Paris, Claude Barbin, 1672.

BOURSAULT, Edme, *Histoire espagnole, ne pas croire ce que l'on voit*, Amsterdam, M. le Cène, 1718.

BOURSAULT, Edme, *Le Prince de Condé*, Paris, Théodore Girard, 1683.

BOURSAULT, Edme, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, Paris, Théodore Girard, 1683.

BOURSAULT, Edme, *Lettres de respect, d'obligation, et d'amour*, Paris, Jean Guignard, 1698.

BOURSAULT, Edme, *Pièces de Théâtre*, Paris, Jean et Michel Guignard, 1701.

BOURSAULT, Edme, *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault, accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses, d'une Dame à un Cavalier. Troisième édition augmentée*, Paris, François Le Breton, 1709, 3 tomes.

BOURSAULT, Edme, *Esope à la cour et Esopose à la ville, deux comédies en vers*, Paris, s.é., 1720.

BOURSAULT, Edme, *Œuvres e M^r Boursault contenant les pièces de Théâtre. Nouvelle Edition augmentée*, Amsterdam, Duvillard et Changuion, 1721, 2 tomes.

BOURSAULT, Edme, *Esope à la cour et Esope à la ville, deux comédies de Mons. Boursault. Seconde édition*, Paris, Geoffroi Lesch, 1723.

BOURSAULT, Edme, *Théâtre de feu M^r Boursault. Nouvelle édition, Revue, corrigée, et augmentée de plusieurs Pièces, qui n'ont point parues dans les précédentes*, Paris, François Le Breton, 1725, 3 tomes.

BOURSAULT, Edme, *Lettres nouvelles*, Paris, Michel-Étienne David, 1738, 3 tomes.

BOURSAULT, Edme, *Théâtre de feu Monsieur Boursault. Nouvelle édition*, Paris, Compagnie des Libraires, 1746, 3 tomes.

BOURSAULT, Edme, *Le Mercure galant. Comédie, corrigée et réduite en quatre actes. Telles qu'elle vient d'être représentée à Versailles devant sa Majesté, et telle qu'elle se joue actuellement à Paris par les Comédiens ordinaires du Roi*, Paris, Compagnie des Libraires, 1783.

BOURSAULT, Edme, *Lettres à Babet*, notice de M. Émile Colombey et préface d'Émile Laurent, Paris, Quantin, 1886.

BOURSAULT, Edme, *Le Prince de Condé* [fac-similé de l'éd. de 1675], préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

BOURSAULT, Edme, *Les Fables d'Ésope ou Esopose à la ville*, édition critique préparée par Terence Allott, Exeter, University of Exeter, coll. « Textes littéraires », 1988.

BOURSAULT, Edme, *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, édition préfacée, établie et annotée par Bernard Bray, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1994.

BOURSAULT, Edme, *Germanicus*, édition préparée et annotée par Florence Maine, mémoire de recherche sous la direction de Georges Forestier, Paris, Paris-Sorbonne IV, 2001.

BOURSAULT, Edme, *Lettres à monseigneur de Langres*, Rennes, Ennoïa, 2004.

BRAY, Bernard et LANDY-HOUILLON, Isabelle (éd.), *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

FOURNEL, Victor, *Petites comédies rares et curieuses du XVII^e siècle*, Paris, A. Quantin, 1884, 2 tomes.

FOURNEL, Victor, *Les contemporains de Molière. Recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680* [1863], Genève, Slatkine Reprints, 1967, 2 tomes.

GUICHEMERRE, Roger (dir.), *Dom Carlos et autres nouvelles françaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

MONGREDIEN, Georges (éd.), *La querelle de L'École des femmes*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Société des textes modernes », 1971, 2 tomes.

PAULSON G., Michail, *The Fallen Crown : Three French Marie Stuart Plays of the Seventeenth Century*, Washington, University Press of America, 1980.

ROHOU, Jean (dir.), *Lettres d'amour du XVII^e siècle*, Paris, Édition du Seuil, coll. « L'école des Lettres », 1994.

Sources : auteurs et recueils d'Ancien Régime

Anecdotes littéraires, ou Histoire de ce qui est arrivé de plus singulier et de plus intéressant aux Ecrivains François, depuis le renouvellement des Lettres sous François I^e jusqu'à nos jours, La Haye, Pierre Gosse, 1756, 2 tomes.

Journal des savants, Paris, Jean Cusson, 1665-1701.

Trufaldino medico volante, comedia nova e ridicola, Roma, Francesco Leone, 1672.

BARBIER, Anne-Marie, *Les tragédies et autres poésies de Mademoiselle M.A. Barbier, nouvelle édition revue, corrigée, augmentée, et enrichie de très belles figures à la tête de chaque comédie*, Leide, Boudoin Jansson Vandeaa, 1729.

BARON, *Le rendez-vous des Tuileries, ou le coquet trompé*, Paris, Thomas Guillain, 1686.

BARON, *L'homme à bonne fortune. Comédie*, Paris, Thomas Guillain, 1686.

BARON, *La coquette, et la fausse prude*, Paris, Thomas Guillain, 1687.

BASNAGE DE BEAUVALL, Henri, *L'Histoire des Ouvrages des Scavans*, Rotterdam, Reinier Leers, 1687-1706, 22 tomes.

BAUDOIN, Jean, *Les fables d'Esopé, Phrygien. Illustrées de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, nouvelle édition augmentée de beaucoup en divers endroits avec des réflexions morales* [1633], Bruxelles, François Foppens, 1669.

BAYLE, Pierre, *Correspondance*, édition annotée par Élisabeth Labrousse et Antony McKenna, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, 3 tomes.

BAYLE, Pierre, *Correspondance de Pierre Bayle*, édition préparée par Fabienne Vial Bonacci et Antony McKenna, [en ligne] : <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-155-Pierre-Bayle-a-Jacob>, p. consultée le 6 juin 2014.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, édition préparée et annotée par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BOSSUET, Jean-Bénigne, *Correspondance*, édition annotée par Charles Urbain et Eugène Lévesque, Paris, Hachette, coll. « Les Grands Écrivains de France », 1925, 15 tomes.

BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*, introduction et annotation de Charles Urbain et Eugène Lévesque, Paris, Eurédit, 2007.

BRÉCOURT, *L'ombre de Molière*, D. Desclassan, Paris, 1674.

BRÉGY, Charlotte Saumaize de Chazan (comtesse de), *Les lettres de Poësie de Mme la comtesse de B.*, Leyde, Antoine du Val, 1666.

CAILLE, Jean de la, *Histoire de l'imprimerie et de la librairie où l'on voit son origine et son progrès jusqu'en 1689*, Paris, Jean de la Caille, 1689, 2 tomes.

CALLIÈRES, François de, *Des mots à la mode, et des nouvelles façons de parler, avec des observations sur diverses manières d'agir et de s'exprimer. Seconde édition*, Paris, Claude Barbin, 1692.

CALLIÈRES, François de, *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler avec des observations sur diverses manières de parler et de s'exprimer. Et un Discours en vers sur les mêmes matieres. Troisième édition*, Paris, Claude Barbin, 1693.

CALLIÈRES, François de, *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer. Et en quoy elles sont différentes de celles de la cour. Suite des Mots à la mode*, Paris, Claude Barbin, 1693.

CHAMPMESLÉ, *Les fragments de Molière*, Paris, Jean Ribou, 1682.

CHAMPMESLÉ, *Le Parisien*, Paris, Jean Ribou, 1683.

CHAPPUZEAU, Samuel, *L'académie des femmes. Comédie représentée au Théâtre du Marais*, Paris, Augustin Courbé, 1662.

CHARPENTIER, François, *Voyage du valon tranquille. Nouvelle historique*, Paris, sn., 1673.

CHARPENTIER, François, *Carpenteriana ou remarque d'histoire, de morale, de critique, d'erudition, de bons mots*, publié par Boscheron, Paris, Le Breton fils, 1724.

CLAVERET, Jean, *L'écuyer ou les Faux nobles mis au billon. Comédie du tems dédiée aux vrais Nobles de France*, Paris, [se vend au Palais], 1665.

COMTESSE DE LA RIVIÈRE, *Lettres de Madame la Comtesse de la Rivière à Madame la baronne de Neufpont, son amie*, Paris, Froullé, 1776, tome 3.

CORNEILLE, Thomas, *Le festin de pierre*, Paris, Guillain, 1683.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987.

COSTAR, Pierre, *Entretiens de M. de Voiture et M. Costar*, Paris, Augustin Courbé, 1654.

COTIN, Charles, *La satire des satires suivie de La Critique désintéressée sur les satires du temps* [s.d.], avec une notice par le bibliophile Jacob, Paris, Librairie des Bibliophiles, coll. « Nouvelle collection Moliéresque », 1883.

COUSIN DE COURCHAMPS, Pierre-Marie-Jean (Ouvrage apocryphe), *Souvenirs de la Marquise de Créquy*, 3 tomes, [en ligne] : <http://penelope.uchicago.edu/crequy/chap305.html>, p. consultée le 12 mars 2011.

DANCOURT, *Les nouvellistes de Lille. Comédie*, Lille, à l'Imprimerie de Louys Bricquez, 1683.

DANCOURT et SAINCTYON, *Le chevalier à la mode*, Paris, Guérout, 1687.

DANCOURT, *Les bourgeoises à la mode*, Paris, Thomas Guillain, 1693.

DANCOURT, *Les vendanges*, Paris, Thomas Guillain, 1694.

DANCOURT, *La foire Saint-Germain*, Paris, Thomas Guillain, 1696.

DANCOURT, *La Gazette d'Hollande. Comédie en un acte en prose*, La Haye, Étienne Foulque, 1696.

DANCOURT, *Les vendanges de Suresne*, Paris, Thomas Guillain, 1696.

- DANCOURT, *Renaud et Armide*, Paris, Thomas Thomas Guillain, 1697.
- DANCOURT, *Le retour des officiers*, Paris, Pierre Ribou, 1698.
- DANCOURT, *Le mari retrouvé*, Paris, Pierre Ribou, 1699.
- DANCOURT, *Le diable boiteux*, Paris, Pierre Ribou, 1707.
- DANCOURT, *Les agioteurs*, Paris, Pierre Ribou, 1710.
- DESMARRES, *Merlin dragon*, La Haye, Foulque, 1696.
- DES HOULIÈRES, Antoinette, *Poësies de Madame et de Mademoiselle Deshoulières. Nouvelle édition augmentée de plusieurs ouvrages qui n'ont point encore paru*, Paris, Jean Villette, 1724, 2 tomes.
- DESMARET DE SAINT-SORLIN, Jean, *Les visionnaires* [1637], Paris, H. G. Hall, 1963.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Nouvelles nouvelles*, Paris, Pierre Bienfait, 1663, 3 parties.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *L'amour échapé ou les diverses manières d'aymer* [1669], préface de René Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1980, 3 vol.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Notice sur Molière et ses premières comédies* [1665], édition préparée par le bibliophile Jacob, Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, « Lettre sur les affaires du théâtre », *Les diversités galantes*, Paris, Jean Ribou, 1665.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean et CORNEILLE, Thomas, *La devineresse, ou les faux enchantemens, comédie représentée par la troupe du Roi*, Bruxelles, Pierre Marto, 1680.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean et CORNEILLE, Thomas, *Les dames vangée ou la dupe de soy-mesme*, Paris, Michel Brunet, 1695.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Mercure galant*, Paris, Claude Barbin, Guillaume de Luynes, Michel Brunet, 1672-1702.
- DORIMOND, Nicolas Drouin, *Le festin de pierre ou l'Athée foudroyé, ou le Fils criminel*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1665.
- DUFRESNY, Charles, *Œuvres de Monsieur Rivière du Freny*, Paris, Briasson, 1731, 4 tomes.
- DUFRESNY, Charles, *Le chevalier joueur*, Paris, Ballard, 1697.

DUFRESNY, Charles, *L'esprit de contradiction*, Paris, Veuve Barbin, 1700.

DUFRESNY, Charles, *Le Negligent, Comedie*, Paris, Veuve Pissot, 1727.

FLÉCHIER, Esprit, *Mémoires de Fléchier sur les grands jours d'Auvergne*, annotés et augmentés d'un appendice par M. Chérueil ; précédés d'une notice par M. Sainte-Beuve, Paris, Librairie Hachette, 1856, [en ligne] : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30440738h>, p. consultée le 12 mai 2012.

FONTENELLE, Bernard de, *La comète*, Paris, Claude Blageart, 1681.

FORGE, Jean de la, *Le Cercle des Femmes sçavantes*, Paris, J. B. Loyson, 1663.

FURETIÈRE, Antoine, *Recueil de factums d'Antoine Furetière* [1694], édité par Charles Asselino, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.

GHERARDI, Evaristo, *Le recueil italien de Gherardi, ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Isaac Elzévir, 1700, 6 tomes.

GILBERT, Gabriel, *Les amours d'Ovide*, texte établi, présenté et annoté par Valérie Louchart. Mémoire de maîtrise sous la direction de Georges Forestier, Paris IV-Sorbonne, 2003-2004.

HABERT, Germain, *La métamorphose des yeux de Philis, changez en astres*, Paris, s.n., 1639.

HAUTEROCHE, Noël Lebreton, *Le Deuil*, s.n., 1672.

HAUTEROCHE, Noël Lebreton, *Les bourgeois de qualité*, Paris, Veuve Gontier, 1691.

JORDAN, Charles-Étienne, *Recueil de littérature, de philosophie et d'histoire*, Amsterdam, s.n., 1730.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères. Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur*, Paris, E. Michallet, 1696.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les caracteres ou les mœurs de ce siecle*, Lyon, Thomas Amaulry, 1688.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Caractères (De la Cour et Des grands)*, dossier réalisé par Guillaume Peureux, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2004.

LA CROIX, Sieur de, *La Guerre comique ou la défense de L'Ecole des femmes*, Paris, Pierre Bienfaict, 1664.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

LA FONTAINE, Jean de, *Poème du quinquina et autres ouvrages en vers*, Paris, Denis Thierry, Claude Barbin, 1682.

LA FONTAINE, Jean de et CHAMPMESLÉ, *Le Florentin*, La Haye, Moetjens, 1701.

LA PORTE, Joseph de et CLÉMENT, J. M. B., *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.

LA TUILLERIE, *Crispin bel esprit*, Paris, Pierre Ribou, 1682.

LE NOBLE, Eustache, *Esopé. Comédie. Accomodée au Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691.

LE NOBLE, Eustache, *Contes et fables*, Paris, s.n., 1708.

LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître*, Paris, Pierre Ribou, 1707.

LESAGE, Alain-René, *Turcaret*, Paris, Pierre Ribou, 1709.

L'HÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *L'Apothéose de Mademoiselle de Scudery*, Paris, J. Moreau, 1702.

LORET, Jean, *La muze historique ; ou, Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites à Son Altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours*, édition de L. Ravenel et de V. de la Pelouze, Paris, P. Janet, 1857, 3 tomes.

MAHELOT, Laurent *et al.*, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs et l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII^e siècle*, publié par Henri Carrington Lancaster, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1920.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 2 tomes.

MONTFLEURY, *Le comédien poète. Comédie en cinq actes*, Paris, Pierre Prome, 1674.

MONTFLEURY, *Théâtre de MM. de Monfleury, père et fils, nouvelle édition, augmentée de trois comédies, avec des mémoires sur la vie et les ouvrages de ces deux auteurs*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1739, 3 vol.

MONTPENSIER, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans (duchesse de), *La galerie des portraits de Mlle de Montpensier*, collationnés sur le manuscrit autographe avec notes biographiques et historiques par Adolphe Chéruel, 1858, [en ligne] : <http://penelope.uchicago.edu/mlle/>, p. consultée 11 juillet 2014.

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964.

PALAPRAT, Jean de, *Le Grondeur*, La Haye, Guillain, 1693.

PASCAL, Françoise, *Le commerce du Parnasse*, édition préparée et annotée par Deborah Steinberger, Exeter, University of Exeter Press, 2001.

PASSART, *Cléonice, ou l'amour téméraire*, Paris, N. Rousset, J. Martin, 1630.

PÉCHANTRÉS, Nicolas, *La mort de Néron. Tragédie*, Paris, Pierre Ribou, 1703.

PERRAULT, Charles, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, par Monsieur Perrault de l'Academie Françoisse*, La Haye, Matthieu Roguet, 1698.

PINCHESNE, Étienne Martin de, *La chronique des chapons et des gélinottes du Mans*, publié par Frédéric Lechèvre, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907.

POISSON, Raymond, *Le baron de la Crasse*, Paris, Guillaume de Luynes, 1662.

POISSON, Raymond, *Les foux divertissants*, Paris, Jean Ribou, 1681.

POISSON, Raymond, *Les Œuvres de M. Poisson*, Paris, Thomas Guillain, 1687, 2 vol.

RABELAIS, François, *Le Tiers livre des faitz et dictz du noble Pantagruel* [1546], introduction, bibliographie et variantes par Jean Céard, Paris, Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », 1995.

RABELAIS, François, *Pantagruel* [1532], édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996.

RACINE, Jean, *Athalie. Tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Paris, Denis Thierry, 1691.

RACINE, Jean, *Œuvres de Jean Racine, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes et augmentée de morceaux*, préface de Paul Mesnard, Eugène Despois (dir.), Paris, Hachette, 1865, tome 6.

REGNARD, Jean-François, *Le joueur*, Paris, Guillain, 1697.

REGNARD, Jean-François, *Démocrite*, Paris, Pierre Ribou, 1700.

REGNARD, Jean-François, *Les souhaits*, 1700.

REGNARD, Jean-François, *Les Menechmes, ou Les Jumeaux. Comédie en cinq actes*, Paris, Pierre Ribou, 1706.

REGNARD, Jean-François, *Le légataire universel*, Paris, Guillain, 1708.

RICHELET, Pierre, *Les plus belles lettres françoises sur toutes sortes de sujets, tirées des meilleurs auteurs, avec des notes. Avec des Observations sur l'Art d'écrire des Lettres par Bruzen de La Martinière*, Basle, J. Rodolf Tournesain, 1752, tome 1.

[ROBINET, Charles], *Panegyrique de l'Ecole des femmes ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière*, Paris, Sercy, Loyson, Guignard, 1663.

ROSIMOND, Claude Rose, *Le nouveau festin de pierre, ou l'athée foudroyé*, Paris, Pierre Bienfait, 1670.

ROSIMOND, Claude Rose, *Le volontaire. Comedie*, Paris, Pierre Promé, 1676.

ROSIMOND, Claude Rose, *L'avocat savetier. Comedie*, La Haye, Adrian Moetjens, 1683.

ROTHSCHILD, James de (éd.), *Les continuateurs de Loret. Lettres en vers de La Gravette Mayolas, Robinet, Boursault, Perdou de Subligny, Laurent et autres (1665-1689)*, Paris, Damascène Morgan libraire, 1882.

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, *Lettres de Rousseau sur différens sujets*, nouvelle édition par Louis Racine, Genève, Barillot et fils, 1750, 5 vol.

SAINCTYON, *Les mœurs du tems. Comédie*, La Haye, Jacob van Ellinckhuysen, 1696.

SAINT-GLAS, *Les bouts-rimez*, Paris, Trabouillet, 1682.

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy (duc de), *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon*, Paris, A. Sautet et cie, 1829-1830, 14 vol.

SOMAIZE, Antoine Baudeau de, *Dictionnaire des Pretieuses par le sieur de Somaize. Nouvelle édition augmentée de divers opuscules du même auteur relatif aux Precieuses et d'une clef historique et anecdotique [1660]*, édition préparée par Ch-L. Livet, Paris, P. Jannet, libraire, 1856, 2 tomes.

TALLEMENT DES RÉAUX, Gédéon, *Historiettes*, édition établie et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 tomes.

VILLEDIEU, Marie-Catherine de, *Les annales galantes*, texte établi et présenté par Gérard Letexier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2004.

VILLIERS, Claude Deschamps (sieur de), *Lettre sur les affaires du théâtre en 1665*, San Remo, J. Gay et fils, 1875.

ZAMET, Sébastien, *Lettres spirituelles*, édition préparée par J. Carnandet, Dijon, Antoine Maître, 1858.

2- REFERENCES

Références sur Boursault

ABREU, Graca, « La représentation de l'amour dans les *Lettres de Babet*. Préciosité et jeux de théâtre », *Ariane*, 1989, n° 7, p. 49-62.

BORELLO, Francesca, *La dramaturgie d'Edme Boursault*, thèse préparée à l'Université Paris IV la Sorbonne, 1991.

BOTT, François, « Monde des livres, gémissements et ravissements », *Le Monde*, Paris, 19 mars 1994, p. 2.

BEUGNOT, Bernard et COLLINET, Jean-Pierre (dir.), « Boursault », *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, édition revue, corrigée et augmentée, 2011, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/107-edme-boursault>, p. consultée le 3 mars 2012.

BRAY, Bernard, « Les recueils de lettres d'Edme Boursault », dans BRAY, Bernard, RICHARD-PAUCHET, Odile (dir.), *Épistoliers de l'âge classique. L'art de la correspondance chez Madame de Sévigné et quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007, p. 373-386.

BROOKS, William, « Boileau and an *Annonce* by Risidor at the Marais », *French Studies Bulletin. A Quaterly Supplement*, hiver 1986-1987, n° 21, p. 6-7.

BRUN, Pierre, *Edme Boursault*, Paris, La Correspondance universitaire, 1898.

BRUNON, Jean-Claude, « La fable en comédie au temps de La Fontaine : *Les fables d'Ésope* de Boursault et *L'Ésope* de Le Noble », dans BIDEAUX, Michel *et al.* (dir.), *Fables et fabulistes. Variations autour de La Fontaine*, Montpellier, Éditions interuniversitaires, 1992, p. 149-170.

BRUNON, Jean-Claude, « Les fables d'Ésope (1690). Edme Boursault », dans VUILLERMOZ, Marc (dir.), *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 324-328.

CALOT, Franz et CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Boursault », dans GRENTE, Georges et SIMONIN, Michel (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle* [1951], Paris, Fayard / Livre de poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui / La Pochothèque », 2001, p. 207-208.

CAMPANINI CATANI, Magda, « L'autorappresentazione della scrittura nelle *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* di Boursault », *Annali di Ca'Foscari*, n° 1-2, 2001, vol. 40, p. 43-55.

CAMPANINI CATANI, Magda, « L'élaboration de la stratégie romanesque dans les *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* de Boursault », *Confronto Letterario*, vol. 18, n° 35, 2001, p. 71-85.

CARRELL, Susan Lee, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire. Étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1982, p. 66-72.

COINTRE, Annie, « Love and excess : La traduction des *Treize lettres amoureuses d'une dame à un chevalier* d'Edme Boursault par Eliza Haywood », dans COINTRE, Annie, LAUTEL-RIBSTEIN, Florence et RIVARA, Annie (dir.), *La traduction du discours amoureux 1660-1830*, Metz, Centre d'Études de la Traduction, 2006, p. 51-63.

CONROY, Jane, « De Regneault à Boursault », *Terres tragiques: l'Angleterre et l'Écosse dans la tragédie française du XVII^e siècle*, préface de Jacques Truchet, Tübingen, Narr, coll. « Biblio », 1999.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1967, tome 1, p. 235-237 et 271-272.

C. GOLDSMITH, Elizabeth, « Exclusive » *Conversations: The Art of Interaction in Seventeenth-Century France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 143-169.

DOQUIRE KERSZBERG, Annik, « Séduction entre cœur et raison : *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* par Edme Boursault », dans WETSEL, David et CANOVAS, Frederic (dir.), *La spiritualité, l'épistolaire, le merveilleux au Grand Siècle : Actes du 33^e Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature*, Tubingen, Narr, coll. « Biblio 17 », 2003, p. 159-168.

GETHNER, Perry, « Didactic strategies in French classical comedy », dans BIRBERICK, Anne (dir.), *The Art of Instruction. Essay on Pedagogy and Literature in Seventeenth Century France*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2008, p. 147-177.

HAINSWORTH, Geoffrey, *Les "Novelas exemplares" de Cervantès en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1933, p. 218.

HILLER, Charles, *Edme Boursault, author and journalist*, thèse soutenue à Harvard University, 1935.

KUIZENGA, Donna, « Les ruses du roman épistolaire sous l'Ancien Régime », dans GRODEK, Elzbieta (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000, p. 197-210.

KUIZENGA, Donna, « Writing in Drag : Strategic Rewriting in the early Epistolary Novel », dans RUBIN, David Lee (dir.), *Strategic Rewriting*, Charlottesville, Rookwood, coll. « EMF », 2002, p. 149-172.

LAMBERT, Charles-Auguste-Joseph, *Histoire de la ville Mussy-L'évêque*, s.l., Chaumont, 1878.

LANCASTER, Henri Carrington, « Calderon, Boursault, and Ravenscroft », *Modern Language Notes*, Baltimore, vol. 51, n° 8, 1936, p. 523-528.

LANCASTER, Henri Carrington, « Still More about Calderon, Boursault, and Ravenscroft », *Modern Language Notes*, Baltimore, vol. 62, n° 6, 1947, p. 385-389.

LANCASTER, Henri Carrington, « Footnot on Calderon, Ravenscroft, and Boursault », *Modern Language Notes*, Baltimore, vol. 63, n° 3, 1948, p. 217-220.

LANDY HOUILLON, Isabelle, « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans PLANTÉ, Christine (dir.) *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 1998, p. 83-96.

LECTURE ET PATRIMOINE DE MUSSY-SUR-SEINE, *Dossier sur Boursault*, [en ligne] : <http://www.lecture-et-patrimoine-mussy.fr/>, p. consultée le 9 juillet 2011.

MARLOW, Élisabeth A., « *Le Mercure galant* de Boursault : une heureuse imitation des *Fâcheux* de Molière », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle, vol. 9, n° 16, 1982, p. 213-232.

MARLOW, Élisabeth, « Une réussite sensationnelle : Les fables de La Fontaine au théâtre », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle, vol. 18, n° 34, 1991, p. 91-108.

MAUPOINT, *Bibliothèque des Théâtres*, Paris, Prault, 1733, p. 119-120.

MC LENNAN, « Notice sur Boursault », *Répertoire du théâtre français*, Paris, Jules Didot l'Aîné, 1824, p. 1-4.

MUSSY / SEINE, *Les amis de la Lecture et du Patrimoine*, [en ligne] : <http://pagesperso-orange.fr/relais-livre.mussy/Patrimoine.htm>, p. consultée le 12 mars 2012.

NICERON, Jean-Pierre, « Edme Boursault », *Mémoires des hommes illustres dans la République des Lettres* [extrait], s.l., [1735], tome XIV, p. 363-382.

PAULSON G., Michail, « The Genesis of an Anachronism : The Mary Stuart Plays of Diamante and Boursault », *Language Quarterly*, vol. 21, n° 3 et 4, printemps-été 1983, p. 40-42.

PAULSON G., Michail, *The Queens' Encounter: The Mary Stuart Anachronism in Drama by Diamante, Boursault, Schiller and Donizetti*, New York, Peter Lang, 1987.

PAULY, Alphonse, « Boileau et Boursault », dans UZANNE, Octave (dir.), *Le livre. Revue du monde littéraire. Bibliographie rétrospective*, Paris, A. Quantin, n° 58, octobre 1884, p. 306-311.

PIETTE, René Michel Ph.D., *Les comédies de Boursault*, Thèse rédigée à l'Université de Californie, Los Angeles, 1971.

PIZZORUSSO, Arnaldo, « Boursault et le roman par lettres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 69, 1969, p. 525-539.

PLACELLA SOMMELLA, Paola, « Les *Lettres de Babet* de Boursault : un "roman par lettres" bourgeois », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle, vol. 14, n° 27, 1987, p. 801-829.

RAVEL, Jeffrey, « Language and Authority in the comedies of Edme Boursault », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle, vol. 15, n° 28, 1988, p. 177-199.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962.

RUNDLE, James Urvin, « More about Calderòn, Boursault, and Ravenscroft », *Modern Language Notes*, Baltimore, vol. 62, n° 6, 1947, p. 382-384.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Boursault, Edme », dans CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 1991, t. 1, p. 238.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *Études littéraires : un poète comique du temps de Molière (Boursault, sa vie et ses œuvres). La renaissance de la poésie provençale*, Paris, E. Plon, 1881.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER, « un poète comique du temps de Molière », *Revue des deux mondes*, vol. 30, 1878.

SCOTT, Virginia, « The Fall of Phaeton : the Son of the Sun God in the Theatre of the Sun King », *French Studies*, vol. XLVIII, n° 2, 1994, p. 143-154.

VIATOR, Timothy J., « Vansbrugh's Aesop », *Theatre Notebook : A Journal of the History and Technique of the British Theatre*, vol. 50, 1996, p. 135-145.

ZONZA, Christian, « Les métamorphoses de l'histoire et de la fiction dans *Le prince de Condé* de Boursault », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 65, 2003, p. 101-111.

Poétique des genres et dramaturgie

AGUER, Agnès, *L'avocat dans la littérature de l'Ancien Régime : du XVII^e siècle jusqu'à la Révolution française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2012.

ARISTOTE, *La poétique*, édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARZOUMANOV, Anna, « Qui, de l'auteur ou du lecteur, méritera le titre de satirique ? Les *Aventures de Télémaque* face à leurs clés », *XVII^e siècle*, n° 253, 2011, p. 725 à 737.

ARZOUMANOV, Anna, *Pour lire les clefs de l'Ancien Régime – Anatomie d'un protocole interprétatif*, Paris, Garnier classique, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2013.

BABY, Hélène (dir.), dossier de revue : « Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n° 51, 2004.

BAHIER-PORTE, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006.

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1995.

BERTRAND, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999.

BIET, Christian, « De la veuve joyeuse à l'individu autonome », *XVII^e siècle*, n° 187, mars 1995, p. 307-330.

BIET, Christian, « La Veuve et l'idéal du mari absolu : Célimène et Alceste », *Cahiers du Dix-Septième: an Interdisciplinary Journal*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 215-226.

BIET, Christian (dir.), dossier de revue : « Droit et littérature », *Littératures classiques*, n° 40, 2000.

BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BIDEAUX, Michel *et al.* (dir.), *Fables et fabulistes. Variations autour de La Fontaine*, Montpellier, Éditions interuniversitaires, 1992.

BOURQUI, Claude, *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1999.

BOURQUI, Claude et VINTI, Claudio, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Indagini e Prospettive », 2003.

BRAY, Bernard, « Treize propos sur la lettre d'amour », dans DÖRING, U. *et al.*, *Ouverture et dialogue, Mélanges Wolfgang Leiner*, Tübingen, G. Narr, 1988, p. 619-637.

BRAY, Bernard, « La succession de La Fontaine : la fable sans le fabuliste », *Le Fablier, Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 2, 1990, p. 13-18.

CANOVA, Marie-Claude, *La comédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

CIVIL, Pierre et BOILLÉT, Danielle (dir.), *L'actualité et sa mise en écriture aux XV^e- XVI^e et XVII^e siècles. Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « La Modernité aux XV^e-XVII^e siècles », 2005.

CONESA, Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636) : étude dramaturgique*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989.

CONESA, Gabriel, *La comédie de l'âge classique*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

CONESA, Gabriel (dir.), *L'esthétique de la comédie*, actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 par le Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne, Paris, Klincksieck, coll. « Littératures classiques », 1996.

CONESA, Gabriel et STERNBERG-GREINER, Véronique (dir.), dossier de revue : « Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », *Littératures Classiques*, n° 58, printemps 2006.

DANDREY, Patrick, *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991.

DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

DANDREY, Patrick, « Des *Fables* aux *Caractères* : parallèle entre deux poétiques de l'écriture morale », dans PAPÀSOGLI, Benedetta et PIQUÉ, Barbara (dir.), *Il Prisma dei moralisti per il tricentenario di La Bruyère. Atti del Convegno dell'Università della Tuscia e della Libera Università Maria ss. Assunta. 22-25 maggio 1996*, Rome, Salerno, Pubblicazioni del Centro Pio Rajna, coll. « Studi e saggi », 1997, p. 255-275.

DANDREY, Patrick, « Un fabuliste dans l'antre du lion. Jean de La Fontaine peintre de la cour de Louis XIV », *Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparate dell'Università di Pavia*, vol. 25, n° 49, 2008, p. 61-73.

DEFAUX, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie* [1980], Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », 1992.

DE GUARDIA, Jean, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.

EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975.

EMELINA, Jean, *Comédie et tragédie*, Nice, Centre de Recherches Littéraires Pluridisciplinaires, coll. « Traverses », 1998.

EVAÏN, Aurore, GETHNER, Perry et GOLDWYN, Henriette (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2008, vol. 2.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres », 2005.

FORESTIER, Georges, *L'illusion comique. Pierre Corneille*, Paris, Livre de poche, coll. « Théâtre de poche », 2006.

FORESTIER, Georges, CALDICOTTE, Éric et BOURQUI, Claude (dir.), *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2007.

FORMAN, Edward, « Merlin at the Comedie-Française 1685-1693 », *Seventeenth Century French Studies*, 1988, p. 182-190.

FOURNEL, Victor, *Le théâtre au XVII^e siècle. La comédie* [1892], Genève, Slatkine Reprints, 1968.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1996.

GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 1996.

GAILLARD, Aurélia (dir.), *L'année 1700. Actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2004.

GOLDZINK, Jean, *Les Lumières et l'idée du comique*, Paris, ENS Fontenay, 1992.

GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000.

GRUFFAT, Sabine, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2003.

ISSACHAROFF, Michaël, *Lieux comique ou le temple de Janus. Essai sur le comique*, Paris, José Corti, 1990.

KATAGI, Tomotoshi, « Tradition de la comédie des comédiens et stratégie du théâtre au XVII^e siècle », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattles, vol. 17, n^o 33, 1990, p. 425-449.

LABBÉ, Dominique, *Qui a écrit Tartuffe ? Écrivains et comédiens français au XVII^e siècle*, Montréal, Monière-Wollank éditeurs, 2009.

LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643 à 1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2008.

MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le tailleur et le fripier : transformations des personnages de la Comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.

MAZOUER, Charles, *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 2002.

MORAUD, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730*, Paris, Honoré Champion, 1977.

MOUREAU, François, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Âge classique », 1992.

PASCAL, Jean-Noël, *La fable au siècle des Lumières*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Saint-Étienne, coll. « Lire le 18^e siècle », 1991.

PASQUIER, Pierre, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

PAVESIO, Monica, *Caldròn in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

PELLEGRIN, Nicole, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », dans BARD, Christine et PELLEGRIN, Nicole (dir.), *Femmes travesties : un « mauvais » genre*, Toulouse, Clio et Presses Universitaire du Mirail, coll. « Clio, histoire, femmes et sociétés 10 », 1999, p. 21-53.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2003.

RIEGER, Dietmar, *La chanson française et son histoire. Études Littéraires françaises*, Tübingen, Gunter Narr, 1988.

ROYNÉ, Jocelyn, *La figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2008.

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1986.

SCOTT, Virginia, *The commedia dell'arte in Paris ; 1644-1697*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1990.

SPIELMANN, Guy, « Molière ou l'esprit du carnaval », 2007, [en ligne] : <http://units.georgetown.edu/french/opsis/articles/molierecarnaval.htm>.

SPIELMANN, Guy, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002.

SPIELMANN, Guy, « Mise(s) en jeu: loteries, brelans et spéculations, chevilles dramatiques dans la comédie (XVII^e-XVIII^e) », dans POIRSON, Martial (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2004, p. 195-202.

SPIELMANN, Guy, « Une si brève harmonie : la polyphonie des arts sur la scène comique, 1680-1715 », dans CARLIN, Claire (dir.), *Les Muses sœurs*, Tübingen, Gunter Narr, 1998.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Campus Lettres », 1999.

STERNBERG-GREINER, Véronique, « Espaces et comédie au XVII^e siècle », *Études littéraires*, Québec, vol. 34, n^o 1-2, 2002, p. 201-215.

TAYLOR, Samuel S. B., « "Vis comica" and Comic Vices : Catharsis and Morality in Comedy », *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, vol. 24, n^o 4, 1988, p. 321-331.

VAN DELFT, Louis, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

VAN DELFT, Louis, « L'idée de théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, vol. 101, n^o 5, 2001, p. 1349-1365.

VIALA, Alain (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges manuels », 2009.

Sociologie de la littérature et histoire littéraire

ABIVEN, Karine et DEPRETTO, Laure (dir.), dossier de revue : « Écritures de l'actualité (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, n° 78, 2012.

ADHÉMAR, Jean, *Les salons littéraires au XVII^e siècle : au temps des précieuses*. Exposition à la Bibliothèque nationale, Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

ANDRÉ, Louis, *Michel de Tellier et Louvois* [1942], Genève, Slatkine Reprints, 1974.

BALDENSBERGER, Fernand, « La société précieuse de Lyon au XVII^e siècle », *Études d'histoire littéraire. Deuxième série*, Paris, Hachette, 1910, p. 4-50.

BAVEREL-CROISSANT, Marie-Françoise, *La vie et les œuvres complètes de Jacques Vallée Des Barreaux (1599-1673)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2001.

BÉGUIN, Katia, *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du grand siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 1999.

BÉRUBÉ, Georges et SILVER, Marie-France (dir.), *La lettre au XVIII^e siècle et ses avatars. Acte du Colloque international tenu au Collège universitaire Glendon à l'université York de Toronto les 29 avril et 1^{er} mai 1993*, Toronto, Éditions du Gref, 1996.

BEUGNOT, Bernard, « Une lettre inédite de Valentin Conrart », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre et décembre 1981, p. 953 à 955.

BEUGNOT, Bernard, *La mémoire du texte. Essai de poétique classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 1994.

BIET, Christian, « Judicial fiction and literary fiction. The example of the *factum* », *Law and Literature*, n° 3, 2008, p. 403-422.

BOUVIER, Michel, *La morale classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 1999.

BRAY, Bernard, Bernard, « Espaces épistolaires », *Études littéraires*, Québec, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 133-151.

BROOKS, William, MC CALL PHOBES, Christine, ZAISER, Rainer (dir.), *Lieux de culture dans la France du XVII^e siècle*, Oxford, Peter Lang, coll. « Medieval and Early Modern French Studies », 2012.

CARLIN, Claire (dir.), *La Rochefoucauld, Mithridate, Frères et sœurs, Les muses sœurs. Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Narr, Tübingen, coll. « Biblio 17 », 1998.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Libertinage, irrégion, incroyance, athéisme dans l'Europe de la première modernité (XVI^e-XVII^e siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002) », *Les dossiers du Grihl*, 2007, [en ligne], <http://dossiersgrihl.revues.org/279>, p. consultée le 12 avril 2014.

COLLINET, Jean-Pierre, *La Fontaine et quelques autres*, Genève, Droz, 1992.

CRESCENZO, Richard (dir.), *Le Mariage dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles: réalités et représentations*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

CUÉNIN, Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villegieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse soutenue à l'Université Paris IV en 1976, 2 tomes, [en ligne] : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/rubrique-37-Micheline-Cuenin.html>, p. consultée le 12 mai 2012.

DANDREY, Patrick, DENIS, Delphine et CHATELAIN, Jean-Marc, dossier de revue : « De la polygraphie au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 49, automne 2003.

DANDREY, Patrick, *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2001.

DIBON, Paul, « Communication épistolaire et mouvement des idées au XVII^e siècle », dans *Regard sur la Hollande du Siècle d'Or*, Naples, Vivarium, 1990, p. 171-190.

DOTOLI, Giovanni (dir.), dossier de revue : « Théâtre et société au XVII^e siècle », *Studi di letteratura francese*, Florence, Leo S. Olschki editore, n° XXVI, 2001.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

DULONG, Claude, *Mazarin et l'argent*, Genève, Droz, coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartres », 2002.

DULONG, Claude, *Marie Mancini. La première passion de Louis XIV*, Paris, Perrin, 1993.

DULONG, Claude, *Banquier du roi. Barthelemy Hervart 1606-1676*, Paris, Ségur, coll. « Visages de l'Histoire », 1951.

DUMA, Jean, *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793)*, Paris, Sorbonne, 1995.

E. REED, Gervais, *Histoire et civilisation du livre. Claude Barbin, libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*, Paris, Droz, 1974, tome 6.

FRAISE, Luc (dir.), *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001.

FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, p. 1007-1030.

FUMAROLI, Marc, *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1994.

FUMAROLI, Marc, *Le Poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, coll. « Références », 1997.

GARAPON, Jean, *La Grande Mademoiselle mémorialiste. Une autobiographie dans le temps*, Genève, Droz, 1989.

GRANDE, Nathalie et NÉDELEC, Claudine (dir.), dossier de revue : « La galanterie des Anciens », *Littératures classiques*, Paris, n° 77, 2012.

GROS, Étienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Champion, 1926.

HAFFEMAYER, Stéphane. *L'information dans la France du XVII^e siècle : la Gazette de Renaudot, de 1647 à 1663*, Paris, Honoré Champion, 2002.

HARVEY, Sarah, *Enjeux et pouvoirs de la critique littéraire dans la presse – Le Mercure Galant*, thèse de doctorat sous la direction de Delphine Denis, Paris IV.

HEYNDELS, Ralph et WOSHINSKY, Barbara (dir.), *L'autre au XVII^e siècle. Actes du 4^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 1999.

HOUSSAYE, Arsène, *Histoire du quarante et unième fauteuil de l'Académie française*, Paris, Victor Lecou, 1855.

HOSTIOU, Jeanne-Marie et VIALA, Alain (dir.), dossier de revue : « Le temps des querelles », *Littératures classiques*, n° 81, février 2013.

HOSTIOU, Jeanne-Marie, ROUSSILLON, Marine, GOODMAN, Jessica, LONCLE, Stéphanie, dossier de revue : « Les Théâtres institutionnels (1660-1848). Querelles, enjeux de pouvoirs et production de valeurs », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 261, mars 2014.

HOURCADE, Philippe, *Entre Pic et Rétif. Eustache Le Noble (1643-1711)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

LANCASTER, Henri Carrington, SUNSET, *A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1945.

LANCASTER, Henri Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, parties III et IV, 1966.

LATHUILLÈRE, Roger, *La préciosité : étude historique et linguistique*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, tome 1.

LEBRUN, François, *Le 17^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Poche », 2013.

LECOQ, Anne-Marie (dir.), *La querelle des Anciens et des Modernes, précédé d'un essai de Marc Fumaroli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

LEONI, Sylviane, *Le Poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

LEVRON, Jacques, *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1965.

LOPEZ, Denis, *La plume et l'épée : Montausier (1610-1690)*, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1987.

MAGNE, Émile, *Bourgeois et financiers du XVII^e siècle*, Paris, Émile-Paul Frères, 1922, 2 tomes.

MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1999.

MARCHAL, Roger et MOUREAU, François, *Littérature et séduction. Mélange en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997.

MARQUE, Nathalie, *Étude et édition critique du théâtre de Fatouville (1681-1687)*, thèse de doctorat, Université Bordeaux III, 2007.

MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle* [1969], Genève, Droz, 1999, tome 2.

MONGREDIEN, Georges, *Le XVII^e siècle galant. Libertins et amoureuses*, Paris, Librairie académique Perrin et cie, 1929.

MONGREDIEN, Georges, « Une précieuse : la comtesse de Bregy », *Revue de France*, Paris, vol. 3, sept.-oct. 1929, p. 36-66.

MONGREDIEN, Georges, *La Bruyère. Recueil des textes et des documents contemporains*, Paris, CNRS, 1979.

MONGREDIEN, Georges et ROBERT, Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique*, Paris, éditions du CNRS, 1981.

MONTOYA, Alicia, *Après Corneille, après Racine : Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*, thèse soutenue à l'Université de Leyde (Pays-Bas), 2005.

MOUREAU, François, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.

NIDERST, Alain, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publication de l'Université de Rouen », 1976.

OSTER, Daniel, *Histoire de l'Académie française*, Paris, Vialetay, coll. « Prestige de l'Académie Française », 1970.

PARMENTIER, Bérengère, *Le siècle des moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, 2000.

PELLEGRIN, Nicole et VIENNOT, Éliane (dir.), *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

PERRAULT-DABOT, A., *Jean Perrault, président de la Cour des Comptes sous Louis XIV*, Paris, A. de Bocard, s.d., [en ligne] : <https://archive.org/details/jeanperraultpr00perr>, p. consultée le 14 juillet 2014.

PLANTIÉ, Jacqueline, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1994.

RIGGIU, François-Joseph, *Les élites et les villes moyennes en France et en Angleterre (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

RUSSO, Elena, *La cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002.

SARMANT, Thierry et STOLL, Mathieu, *Régner et gouverner : Louis XIV et ses ministres*, Paris, Perrin, 2010.

SCHAPIRA, Nicolas, *Un professionnel des Lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2003.

STEINBERGER, Déborah, « *Le Commerce du parnasse (1669)* », dans R. LARSEN, Ann et H. WINN, Colette (dir.), *Writing by pre-revolutionary French women*, 2000, vol. 2, p. 289-304.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Procès du « philosophisme révolutionnaire » et retour des Lumières. Des lendemains de thermidor à la Restauration*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2008.

THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classique. Essais », 2007.

TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2005.

TRUCHET, Jacques (dir.), *Le XVII^e siècle : diversité et cohérence*, Paris, Berger-Levrault, 1992.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1985.

VIALA, Alain, *La France galante*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.

VINCENT, Monique, *Donneau de Visé et le Mercure galant*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, 2 tomes.

VINCENT, Monique, *Le Mercure Galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005.

VITU, Auguste Charles Joseph, *La maison mortuaire de Molière: d'après des documents inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883.

Réception, public et représentations théâtrales au XVII^e siècle

ALASSEUR, Claué, *La Comédie Française au 18^e siècle. Étude économique*, La Haye, Mouton et cie, 1967.

BACCAR BOURNAZ, Alia (dir.), *L'Afrique au XVII^e siècle. Mythes et réalités. Actes du VII^e colloque du Centre international de rencontres sur le XVII^e siècle*, Narr, Tübingen, coll. « Biblio 17 », 2003.

BIET, Christian, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », GUYOT, Sylvaine et CONLEY, Tom (dir.), dossier de revue : « L'œil classique », *Littératures classiques*, n^o 82, 2013, p. 79-97.

BLANC, André et TRUCHET, Jacques, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. 3.

DEIERKAUF-HOLSBOER, S. Wilma, *Le théâtre du Marais. Le berceau de l'opéra et de la Comédie-Française (1648-1673)*, Paris, Librairie Nizet, 1958, 2 tomes.

DÖRING, Ulrich, LYROUDIAS, Antiopy et ZAISER, Rainer (dir.), *Ouverture et dialogue : mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr, 1988.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1985.

GENETTE, Gérard, *Seuil*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1987.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

LANCASTER, Henri Carrington, *Actors' Roles at the Comédie-Française according to the Repertoire des comedies françoises qui se peuvent jouer en 1685*, Baltimore, Johns Hopkins Press, coll. « Johns Hopkins studies in Romance literatures ans languages », 1953.

LEINER, Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter, 1965.

LOCHERT, Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen au XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle » 2009.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et SALAÛN, Franck (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 2004.

MERLIN-KAJMAN, Hélène (dir.), dossier de revue : « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », *Littératures classiques*, Paris, Honoré Champion, n^o 68, été 2009.

MONGRÉDIEN, Georges, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1966.

NORMAN, Larry F., DESAN, Philippe et STIER, Richard, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca », 2002.

RAVEL, Jeffrey S., *The Contested Parterre : Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

RONZEAUD, Pierre, « L'écriture dédicatoire, geste social ou acte littéraire ? Essai sur les travaux de Wolfgang Leiner consacrés aux épîtres dédicatoires et aux relations entre les

écrivains et leurs mécènes », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 34, n° 66, 2007, p. 43-50.

SCHRÖDER, Volker et ZAISER, Rainer (dir.), *Études sur la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1996.

TERZOLI, Maria Antonietta, « I testi di dedica tra secondo settecento e primo ottocento : metamorfosi di un genere », dans BARDAZZI, Giovanni et GROSRICHARD, Alain (dir.), *Dénouement des Lumières et invention romantique. Acte du colloque de Genève du 24-25 novembre 2000*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 161-193.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, éditions Espaces, 2000.

Théories et méthodologies : comique, intertextualité, rhétorique

ARISTOTE, *La rhétorique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2007.

BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, éd. Sillage, 2008.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007.

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.

BOURGUIGNAT, Élisabeth, *Le siècle du persiflage. 1734-1789*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

DAHAN, Gilbert et ROSIER-CATACH, Irène, *La Rhétorique d'Aristote. Traditions et commentaires de l'Antiquité au dix-septième siècle*, Paris, Vrin, coll. « Tradition de la pensée classique », 1998.

DECLERCQ, Gilles, *Rhétorique et argumentation : essai d'analyse argumentative du texte littéraire*, thèse de doctorat nouveau régime soutenue au sein de l'Université de Paris-IV en 1992, ANRT, 1993.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Editions universitaires, 1995.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique : principes, procédés, processus*, Paris, Seuil, coll. « Mémo Lettres », 1996.

DEFAYS, Jean-Marc et ROSIER, Laurence (dir.), *Approches du discours comique*, colloque qui s'est tenu le 1^{er} juillet 1995 à l'Université de Paris VIII, Sprimont, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1999.

EMELINA, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1996.

ERDMANN, Eva et SCHOELL, Konrad (dir.), *Le comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », 2006.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

FUMAROLI, Marc, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2006

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GRELL, Chantal et DUFAYS, Jean-Michel, *Pratiques et concepts de l'histoire en Europe : XVI^e-XVIII^e siècles* : colloque tenu en Sorbonne, les 22 et 23 mai 1989, Paris, Presses Paris-Sorbonne, 1990.

KIBÉDI VARGA, A., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, coll. « Série Littérature », 2002.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLANIER, Marie, *L'intertextualité*, Paris, les Belles Lettres, 1998.

MAZOUER, Charles, « L'Église, le théâtre et le rire au XVII^e siècle », *L'art du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 349-360.

PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002.

PEUREUX, Guillaume, *Le Burlesque, une catégorie problématique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Gallimard », 2007.

SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2003.

WERNER, Stephen, *The French comic imagination : from Rabelais to Céline*, Birmingham, Ala, Summa, 2006.

3- OUVRAGES DE REFERENCES ET SITES INTERNET

Registres et répertoires

Feuilles d'Assemblée pour affaires ordinaires et extraordinaires, 1680-1702, manuscrits consultables sur place à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

Registres de la Comédie-Française, 1680-1780, manuscrits consultables sur place à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris 1673-1680. The account season by season*, Lampeter, Edmin Mellen Press, 2001.

DESGRAVES, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les Collèges en France (1601-1700)*, Genève, Librairie Droz, coll. « École pratique des hautes études- IV^e section. Sciences historiques et philologiques. Histoire et civilisation du livre », 1986.

GENET, Edme Jacques, *Table ou abrégé des cent-trente-cinq volumes de la Gazette de France, depuis son commencement en 1631 jusqu'à la fin de l'année 1765*, Paris, imprimerie de la Gazette de France, 1766-1768, 3 vol.

LA GRANGE, *Registre (1659-1685)* [1947], édition préparée et commentée par Bert Edward Young et Philputt, Grace Young Philputt, Genève, Slatkine reprints, reproduction du fac-similé avec index et notices, 1977, 2 tomes.

LA GRANGE, *Registre de La Grange (1659-1685), précédé d'une notice biographique, publiés par les soins de la Comédie-Française*, Paris, J. Claye, 1876, [en ligne] : <https://archive.org/details/archivesdelacom00lagruoft>.

LANCASTER, Henri Carrington, *The Comedie Française 1680-1701. Plays, actors, spectators, finances*, Londres, Oxford University Press, 1941.

LANCASTER, Henri Carrington, *Transaction of the American Philosophical Society. The Comédie-Française 1701-1774. Plays, Actors, Spectators, Finances*, Philadelphie, American Philosophical society, 1951.

MÉLÈZE, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934.

VINCENT, Monique, *Extraordinaire Affaire du temps. Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés (1672-1710)*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Dictionnaires, encyclopédies et bases de données

Académie française, [en ligne] : <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?>, p. consultée le 10 mars 2011.

AGON, Projet dirigé par Alain Viala, [en ligne] : <http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr/>

Cesar (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution), [en ligne] : <http://www.cesar.org.uk/>.

Dictionnaire de biographie française, Paris, Librairie Letourzey et Ane, 1933.

Dictionnaire des journalistes 1600-1789, édition revue, corrigée et augmentée, 2011, [en ligne] : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/>.

ARBOUR, Roméo, *Dictionnaire des femmes libraires en France*, Paris, Droz, 2003.

BARBIER, Antoine Alexandre, *Biographie universelle classique, ou dictionnaire historique portatif*, Paris, Charles Gosselin, 1829, 3 vol.

BASHFORD, Christina, « Perrin, Pierre », *Grove Music Online*, ed. L. Macy, 2004, [en ligne] : <http://www.grovemusic.com>, p. consultée le 12 mars 2011.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique. Revuë, corrigée et augmentée par l'Auteur*, seconde édition, Rotterdam, Reinier Leers, 1702, 4 vol.

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique. Cinquième édition avec la vie de l'auteur par monsieur de Maizeaux*, Amsterdam, P. Brunel *et al.*, 1740, 4 vol.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godart de, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à présent*, Paris, Prault Père, 1735, 3 vol.

BÉLY, Lucien (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime. Royaume de France XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

BLUCHE, François (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle* [1990], Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de l'Histoire », 2005.

BONNEGARDE, *Dictionnaire historique et critique, ou recherches, sur la vie, le caractère, les mœurs et les opinions de plusieurs hommes célèbres, tiré des dictionnaires de Monsieur Bayle et Chauffepié par monsieur de Bonnegarde*, Lyon, Barret, imprimeur libraire, 1771, 4 vol.

BROWN, Georges W., *Dictionnaire biographique du Canada en ligne* [2000], Québec, Presses de l'Université Laval, 1965, 15 tomes.

CAPELLETTI, Vincenzo (dir.), *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970.

CORNEILLE, Thomas, *Le dictionnaire des arts et des sciences* [1694], Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 tomes.

COURCELLES, Jean-Baptiste Pierre Jullien de, *Dictionnaire universel de la noblesse de France*, Paris, Au Bureau général de la Noblesse de France, 1821.

DANDREY, Patrick, *Le fablier*, 2012, [en ligne] : <http://patrickdandrey.com/societe-la-fontaine/le-fablier/>.

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1755-1765, 17 tomes.

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788), [en ligne] : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=ferme&submit>, p. consultée le 29 mai 2014

FIÈVRE, Paul, *Théâtre classique*, [en ligne] : www.theatre-classique.fr, 2007-2014.

FORMAN, Edward, *Historical dictionary of French Theater*, Toronto, Scarecrow Press, 2010.

FURETIÈRE, Antoine, *Essais d'un Dictionnaire Universel*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1685.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690, 3 tomes.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel* [1690], édition préparée par BLUM, Claude, Paris, Champion électronique, 2006.

GRENTE, Georges et SIMONIN, Michel (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle* [1951], Paris, La Pochothèque, coll. « Encyclopédie d'aujourd'hui », 1996.

HOEFER, Johann Christian Ferdinand (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Didot, 1854-1877, 46 vol.

JAL, Augustin, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et suppléments pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Henri Plon, 1867.

LACROIX, Paul [le Bibliophile Jacob], *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue*, Paris, s.n., 1843-45, 6 vol.

LAINÉ, Louis, *Archives généalogiques et historiques de la noblesse de France, ou recueil de preuves, mémoires et notices généalogiques*, Paris, chez l'Auteur, 1828-1850, 11 vol.

LA PORTE, Joseph de, *Dictionnaire Dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol.

LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 tomes.

LÉRIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres contenant l'origine des différents théâtres de Paris, seconde édition revue corrigée et considérablement augmentée*, Paris, C.A. Jombert, 1763.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733.

MICHAUD, Louis-Gabriel, *Biographie universelle*, Paris, C. Desplayes, 1854-1865, 45 vol.

MONGREDIEN, Georges, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1961.

MORÉRI, Louis, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Desaint et Saillant, 1759, 10 tomes.

MOURRE, Michel, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire* [1978], Paris, Bordas, 1996, 5 tomes.

Musée de l'Armée, Département Moderne, [en ligne] :
<http://www.invalides.org/pages/dp/parcours%20Louis%20XIV/fo-lucarne-louvois.pdf>,
 p. consultée le 12 mai 2011.

PARFAICT, Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, 7 vol.

PLANCHER, Urbain et MERLE, Zachary, *Histoire générale et particulière de Bourgogne. Avec des notes, des dissertations et les preuves justificatives*, Dijon, Antoine de Fay, 1739-1781, 4 vol.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise* [1680], Genève, Slatkine Reprints, 1994, 2 tomes.

SAINTE-MARIE-ANGE DE SAINTE-ROSALIE, Anselme, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne et de la maison du roi*, Paris, Compagnie des Libraires, 1733, 9 tomes.

SIEFAR, *Dictionnaire des femmes de l'Ancienne France. Nouvelle version*, 2010, [en ligne] : <http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/>

SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, *Nouvelles encyclopédie poétique ou choix de poésies dans tous les genres*, publié par CAPELLE, P., Paris, Ferra, 1819, vol. 12.

VITON DE SAINT-ALLAIS, Nicolas, *Nobiliaire universel de France, ou recueil général des généalogies historiques*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1872-1878, 21 tomes.

