



**HAL**  
open science

# LES JEUX DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE : RÉFLEXIONS SUR LES INTRIGUES DE LA FAUSSE ANTIPATHIE ET DE MÉLANIDE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. LES JEUX DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE : RÉFLEXIONS SUR LES INTRIGUES DE LA FAUSSE ANTIPATHIE ET DE MÉLANIDE. Jean Dagen, Catherine Giappiconi, Sophie Marchand. La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle, PUPS, pp.165-178, 2012. hal-03311408

**HAL Id: hal-03311408**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311408>**

Submitted on 31 Jul 2021

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

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

LES JEUX DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE :  
RÉFLEXIONS SUR LES INTRIGUES DE *LA FAUSSE*  
*ANTIPATHIE* ET DE *MÉLANIDE*

Sophie Marchand

Dans le prologue de *La Fausse Antipathie*, Nivelles de La Chaussée fait dire à l'homme sensé : « Renvoyez aux Forains ces folles rhapsodies / Que l'on veut bien nommer du nom de comédies<sup>1</sup> », proclamant l'originalité de sa pièce. Il revient sur le sujet dans *La Critique de la Fausse Antipathie*, où l'Intrigue et l'Imagination, sommées de rendre des comptes sur ce prototype de comédie nouvelle, affirment « Ah ! Nous prouverons bien que, ni l'une ni l'autre / Nous n'avons rien fourni du nôtre<sup>2</sup> ». Cette protestation signe, sous son apparence apologétique, la rupture avec un modèle dramaturgique établi et la naissance d'un nouveau code générique. C'est cette originalité de La Chaussée que nous souhaiterions étudier dans deux pièces représentatives : *La Fausse Antipathie* (1733), sa première comédie, sorte de dispositif expérimental, et *Mélanide*, comédie nouvelle de 1741, qui connut un succès considérable et séduisit jusqu'aux adversaires du genre. Ces pièces offrent une conformité d'intrigue et de structure et illustrent de manière singulière le conflit inhérent à toute pratique dramaturgique : l'affrontement de l'ordre et du désordre comme principes formels autant qu'idéologiques. Elles présentent donc un terrain d'observation privilégié pour interroger la pratique d'un auteur qui, s'il fut créateur, ne le fut peut-être pas faute de génie, comme l'affirme Lanson, mais en vertu d'un projet mûrement réfléchi qu'il s'agit de comprendre.

La dramaturgie de La Chaussée ne saurait se réduire à sa dimension romanesque unanimement relevée par la critique dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Derrière la difficulté éprouvée à résumer des intrigues complexifiées par la nécessité d'un détour par le passé élucidant les données de la situation initiale du drame, derrière le caractère mouvant du cadre fictionnel et des configurations sociales et familiales, sans cesse redessinées au gré des coups de théâtre et des reconnaissances, derrière les équivoques, les quiproquos et le goût du secret qui semble habiter les personnages, se cache une remarquable simplicité de l'action scénique, pratiquement réduite à néant.

C'est pourtant la complication des intrigues qui frappe au prime abord et donne l'impression d'une surabondance de péripéties, confinant parfois à la surcharge ou à la surenchère. D'Alembert critique, dans son *Éloge de La*

<sup>1</sup> La Chaussée, *Comédies larmoyantes*, éd. Maria Grazia Porcelli, Tarente, Lisi Editore, 2002, sc. 8, p. 79.

<sup>2</sup> sc. 2, p. 129.

*Chaussée*, le sujet « peu vraisemblable » et l'intrigue « peu naturelle<sup>3</sup> » de *La Fausse Antipathie*. Lanson constate que « La Chaussée a gâté ses sujets en les compliquant. [...] il a combiné, embrouillé, enchevêtré les intrigues de ses comédies ; [...] il en a rendu l'action surprenante et merveilleuse [...] il en a multiplié les données et les péripéties<sup>4</sup> ». Pour Pierre Trahard, ces pièces offrent « une intrigue romanesque embrouillée à dessein, une donnée fausse, ou faussée, d'où naissent des coups de théâtre, des reconnaissances *in extremis* »<sup>5</sup>.

En effet, rebondissements et coups de théâtre occupent une place importante dans l'action de la comédie nouvelle qui fait son objet des revirements impromptus et se complait à déjouer les attentes des personnages et des spectateurs. Dans *La Fausse Antipathie*, Léonore et Damon s'aiment et, *a priori*, rien ne semble s'opposer à leur union, si ce n'est le désir d'Orphise d'unir sa fille à Damon. Or, dès la scène 6 de l'acte I, tout projet matrimonial est empêché par la révélation d'un précédent mariage du héros. Celui-ci, toutefois, ne désespère pas d'obtenir un consentement au divorce, effectivement obtenu à la scène 5 de l'acte II. Mais c'est alors Léonore qui, retenue par des scrupules, refuse de devoir son bonheur au déshonneur de l'épouse répudiée. Alors qu'elle se laisse enfin fléchir (II, 9), on apprend que son premier époux, qu'elle croyait mort, est bien vivant. Nouvel obstacle, qui pourrait s'avérer tout aussi amovible que le premier, l'époux étant lui aussi prêt au divorce. Mais c'est compter sans le sens du devoir de Léonore. Il faudra un ultime coup de théâtre et la découverte que Léonore est en fait Silvie, l'épouse perdue de vue de Damon, pour que les obstacles soient enfin levés et que tout puisse rentrer dans l'ordre. *Mélanide* offre une intrigue encore plus complexe, mettant en scène une famille disloquée, faisant cohabiter deux générations et multipliant ainsi les combinaisons possibles. Mélanide est hébergée, avec son neveu d'Arviane, par Dorisée. Celle-ci a une fille, Rosalie, qui aime et est aimée de d'Arviane. Mais le mariage est impossible car le jeune homme n'a pas de fortune. On prend donc le parti d'éloigner d'Arviane pour permettre l'union de Rosalie avec un prétendant fortuné, le marquis d'Orvigny. Or ce marquis est en fait l'époux secret de Mélanide, dont elle a été séparée dix-sept ans plus tôt. Elle se prend alors à espérer des retrouvailles qui permettraient, en outre, l'union de d'Arviane et de Rosalie. Mais le marquis se fait prier. Alors que tout semble rentrer dans l'ordre, on apprend que Mélanide s'oppose formellement au mariage de son neveu. Cette décision inexplicable prend sens à l'acte IV, où l'on révèle que d'Arviane est le fils de Mélanide et du marquis. Instruit de ses origines, il va trouver son père, obtient sa reconnaissance mais ne peut le convaincre de renoncer à Rosalie. Il faudra l'apparition soudaine de Mélanide pour que d'Orvigny, sentant renaître ses sentiments, consente à reprendre la place qui lui était destinée dans un ordre familial et social finalement restauré.

<sup>3</sup> D'Alembert, *Éloge de La Chaussée, Œuvres*, t. III, Paris, Belin, 1821, p. 389.

<sup>4</sup> Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887, p. 175.

<sup>5</sup> Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Boivin, 1932, t. 2, p. 15.

On le voit, les coups de théâtre abondent et le récit de la fable dessine les contours d'un univers social voué à l'instabilité et au désordre, condamnant l'individu, et le spectateur, au vertige. Ce poids des coups du sort, qui ponctuent l'action, déjouent les attentes et terrassent les personnages<sup>6</sup>, rappelle l'univers de la tragédie. Pas plus que le héros d'une tragédie antique, celui de *La Chaussée*, jouet d'une instance ironique et cruelle qui s'amuse à le malmener et à le confronter à un ordre incompatible avec ses aspirations profondes<sup>7</sup>, n'a de prise sur son destin.

Toutefois, le caractère mouvant du cadre fictionnel, loin de déterminer une dramaturgie du mouvement, sert, en réalité, de contrepoint à une quasi disparition de l'action scénique. Au désordre du monde répond la passivité presque absolue des héros. M. G. Porcelli voit dans « la disparition avérée des intrigues » la nouveauté la plus manifeste de la dramaturgie de *La Chaussée* : observant que « les faits essentiels, tant pour la psychologie des personnages que pour le développement de l'action ont eu lieu le plus souvent avant et ailleurs<sup>8</sup> », elle révèle un paradoxe qui fait de la scène un lieu vide d'action, si ce n'est lors des dénouements. Les événements, survenus hors-scène ou dans un lointain passé, ne font l'objet que de rapports. Aussi, si les domestiques disparaissent peu à peu des intrigues, on y trouve en revanche nombre de messagers. Il est également significatif que les coups de théâtre adviennent au sein du langage, par la révélation d'une information, et non par le biais d'une action. Parfois même la parole spectaculaire est escamotée : le refus de Mélanide de consentir au mariage de son neveu fait l'objet d'un récit (III, 9) ; l'affront infligé par d'Arviane au marquis est relaté par un billet de Dorisée. Les conversations qui se produisent sur la scène frappent alors par leur inefficacité à produire de l'intrigue. Elles n'aboutissent que rarement à une décision ferme, susceptible de déboucher sur une action, et lorsque c'est le cas, cette décision se voit souvent contrecarrée par un coup de théâtre qui la rend caduque. La scène, réservée à la déploration et à l'expression de l'intériorité, n'apparaît donc guère que comme une caisse de résonance du malheur.

Elle constitue l'écrin idéal dans lequel prennent place des héros qui se complaisent dans la passivité et aspirent à l'effacement. Peu conformes à ce que l'on attend des protagonistes comiques, Damon, Léonore ou Mélanide semblent habités par une vocation fondamentalement anti-théâtrale. Aussi leur présence scénique est-elle dès le début subie et menacée.

<sup>6</sup> L'image du coup de foudre ou du coup du sort ponctue chaque révélation, témoignant de la violence de ces scènes. On la trouve, dans *Mélanide* à plusieurs reprises (II, 6, p. 367, III, 6, p. 379).

<sup>7</sup> Pour Faguet, cette disposition romanesque des événements est rendue nécessaire par la nouveauté générique de la comédie sentimentale : « Il s'agit [...] d'exciter mon admiration et ma pitié généreuse sur moi-même. Je suis héroïque, soit. Mais j'ai la vie la plus plate du monde. [...] Je me sens héroïque ; mais je ne vois jamais mon héroïsme éclater. Pour qu'il éclate, il faut des circonstances, des cas extraordinaires. L'auteur en inventera. Voilà le roman ». (Émile Faguet, « *La Chaussée et la comédie larmoyante* », *Propos de théâtre*, t. II, Paris, 1905, p. 152-153).

<sup>8</sup> M. G. Porcelli, introduction des *Comédies larmoyantes*, p. 29.

Que ne me laissait-on finir mes tristes jours ?  
 J'avais passé douze ans ignorée et tranquille.  
 Devais-je consentir à quitter mon asile  
 Pour venir retrouver celui que je fuyais ?<sup>9</sup>

gémit Léonore, avant de céder un instant, à la tentation de la fuite et de l'*incognito* (II, 9). Le même désir d'effacement est sensible chez Mélanide. À Dorisée qui lui demande :

Mais auriez-vous mieux fait de demeurer tranquille  
 Au fond de la Bretagne où depuis si longtemps  
 Vous avez essuyé des chagrins si constants ?

Mélanide répond

Ils étaient ignorés, et le secret console.  
 Je ne crains que l'éclat<sup>10</sup>.

La présence des protagonistes est donc d'emblée marquée par un refus de la théâtralité. Celui-ci a pour corollaire un choix de la passivité souligné par les personnages secondaires.

Quel danger courez-vous ? Quoi ! Vous n'osez saisir  
 La seule occasion qui peut vous éclaircir ?<sup>11</sup>

reproche Nérine à sa maîtresse qui refuse d'avouer son amour à Damon. Rétorquant :

J'aime mieux à jamais ignorer ma victoire  
 Que de mettre en danger mon honneur et ma  
 gloire<sup>12</sup>,

Léonore use d'un lexique hérité de la tragédie, témoignant de la prégnance d'un modèle comportemental et générique peu compatible avec l'idée d'intrigue. Se complaisant dans un sentiment de fatalité et une éthique du renoncement, les héroïnes de La Chaussée dérogent au modèle comique. Posant en héroïne cornélienne en déclarant :

Je reprends des liens que je croyais rompus.  
 Il m'en coûtera cher... Que dis-je, malheureuse ?  
 Mais la nécessité me rendra vertueuse.

---

<sup>9</sup> F. A., II, 9, p. 110.

<sup>10</sup> M., I, 1, p. 343.

<sup>11</sup> F. A., I, 5, p. 93.

<sup>12</sup> F. A., I, 5, p. 93.

J'ai gagné sur mon cœur, ou du moins, je le crois<sup>13</sup>,

Léonore n'est guère susceptible de faire évoluer l'action. Cette attitude suscite l'incompréhension des personnages secondaires qui opposent à l'imaginaire fataliste des héros leur pragmatisme optimiste et leur foi en l'action. Déclarant à Mélanide : « Ah ! Vous méritez trop pour espérer si peu<sup>14</sup> », Dorisée objecte à la logique tragique une proposition anthropologique et dramaturgique plus ouverte et plus optimiste. À la différence des héros, domestiques et confidents attrapent au vol tout élément de nature à introduire du jeu dans le mécanisme destinal et à entretenir l'espoir, ménageant ainsi, dans la fable, un espace pour l'action<sup>15</sup>.

Suite à la démission des héros, les personnages secondaires paraissent les dépositaires de l'action. Adjuvants, ils s'efforcent, avec plus ou moins de succès, de tirer les ficelles de l'intrigue et de réintroduire de l'ordre au sein du chaos, dans l'espoir de faire triompher leur logique optimiste. Ce que l'on trouve d'action dans *La Fausse Antipathie* et dans *Mélanide* réside ainsi dans les ambassades et démarches administratives menées en coulisses, au nom des héros, par des personnages subalternes, tel le couple de domestiques de *La Fausse Antipathie*<sup>16</sup> ou les vieillards bienveillants que sont, dans les deux pièces, Géronte et Théodon, parfaits médiateurs entre le désarroi moral des héros et l'ordre social extérieur. Ces personnages se conçoivent comme les tenants de l'action, investis d'une mission de restauration de l'ordre. C'est explicitement le cas de Géronte, qui déclare :

Ma foi, sans le savoir, je travaillais pour [Damon].  
[...] Sous main, depuis un mois, j'ai mis l'affaire en  
train,  
Mais le diable jaloux ou l'esprit féminin  
Ne veulent pas permettre une union si belle.<sup>17</sup>

Plus éloquent encore est le cas du Théodon de *Mélanide* qui, non content de chercher à satisfaire tout le monde en reconstituant la cellule familiale<sup>18</sup>, voit attribuer à son action persuasive l'amour du marquis pour Rosalie. Celui-ci lui reproche de l'avoir incité à rompre son vœu de célibat, en encourageant une passion néfaste. Fauteur de trouble autant qu'agent de l'ordre, Théodon est rendu responsable de tout ce qui se produit sur la scène. Remotivant le sens

<sup>13</sup> *F. A.*, III, 4, p. 120.

<sup>14</sup> *M.*, I, 1, p. 343.

<sup>15</sup> Voir les propos de Nérine dans *La Fausse Antipathie* (I, 7, p. 96).

<sup>16</sup> Les domestiques eux-mêmes, bientôt voués à l'éviction par Diderot, tendent de plus en plus à l'effacement, soit qu'ils ignorent des éléments essentiels de l'action, soit qu'ils répugnent à jouer le rôle traditionnel du valet des comédies d'intrigue. À cet égard l'attitude de Nérine, à qui Damon veut faire accepter une bourse, est particulièrement révélatrice de la moralisation des figures ancillaires à venir dans le drame.

<sup>17</sup> *F. A.*, III, 3, p. 117.

<sup>18</sup> Voir ce qu'il dit à la scène 5 de l'acte III (p. 377).

étymologique du mot « passion »<sup>19</sup>, le Marquis se dédouane de toute responsabilité<sup>20</sup>, laissant à Théodon le soin de résoudre les conflits<sup>21</sup>.

L'action est donc prise en charge par les personnages secondaires. Mais, à eux seuls, ils ne sauraient suffire à dénouer l'intrigue et mettre fin au désordre. D'autant plus que leurs efforts ne se heurtent pas seulement à l'inertie mais aussi, bien souvent, à l'opposition frontale des héros qui, à défaut d'obstacle véritable, semblent décidés à se faire les agents de leur propre malheur. Léonore s'obstine ainsi à refuser un divorce qui lui rendrait sa liberté<sup>22</sup>. Cette attitude, conforme aux devoirs d'une héroïne tragique, paraît déplacée et excessive aux yeux des autres personnages. Damon lui-même tente de tempérer son intransigeance : à Léonore qui lui objecte son devoir, il réplique :

Vous l'étendez plus loin qu'il ne devrait s'étendre.  
Madame, si je crois ce qu'on m'a fait entendre,  
Sans blesser ce devoir, vous pourriez recourir  
À des moyens plus doux qu'on vient de vous offrir.<sup>23</sup>

Géronte, quant à lui, regrette l'obstination de Léonore<sup>24</sup>, voyant dans sa fidélité au modèle tragique un trait comique, si ce n'est ridicule. « Ma nièce, en vérité, tous ces grands sentiments /Sont des inventions pour orner des romans<sup>25</sup> » déclare-t-il, dans un propos qui sonne comme une condamnation aussi bien morale que dramaturgique (III, 4). La conduite de Mélanide, pour être davantage motivée sur un plan psychologique, n'en est pas moins perçue, sur un plan structurel, comme négative et allant à l'encontre des intérêts de tous. D'Arviane constate : « À ma félicité Mélanide s'oppose./Il lui plaît d'éluder et de temporiser », et déclare ne pas concevoir cet « entêtement »<sup>26</sup>.

C'est que d'Arviane constitue une exception dans le système des personnages et marque la nouveauté de *Mélanide* par rapport à *La Fausse Antipathie*. Représentant d'une autre génération, incarnation d'autres valeurs, parmi lesquelles la sensibilité occupe le premier rang, dépositaire d'un statut sociologique qui le place en marge des autres personnages et de l'ordre établi, il semble voué à fournir un contre-modèle à la passivité des héros et à offrir une résolution aux tensions qui habitent l'intrigue. Héros idéal d'un genre qualifié de bâtard par une bonne frange de la critique, d'Arviane, le fils naturel, se fait le tenant des valeurs de la sensibilité et le porteur d'une énergie active. Son caractère est, dès le début, placé sous le signe de l'impétuosité et de l'action

<sup>19</sup> Et justifiant ainsi le discrédit éthique et idéologique pesant sur cette notion dans un théâtre sentimental qui lui oppose la nature et le sentiment légitime.

<sup>20</sup> Voir la scène 6 de l'acte III (p. 381).

<sup>21</sup> Voir la scène 8 de l'acte III (p. 382).

<sup>22</sup> II, 8, p. 107.

<sup>23</sup> *F. A.*, III, 4, p. 120.

<sup>24</sup> Voir la sc. 3 de l'acte III (p. 117) :

<sup>25</sup> *F. A.*, III, 4, p. 119.

<sup>26</sup> *M.*, III, 9, p. 383. Voir aussi la sc. 5 de l'acte IV (p. 389).

impulsive<sup>27</sup>. À la différence de Mélanide, il refuse de s'effacer<sup>28</sup> et de souffrir passivement les revers<sup>29</sup>. Aux leçons de résignation de sa tante<sup>30</sup>, il répond :

L'ordre est trop inhumain.  
C'est une cruauté qui n'eut jamais d'égale ;  
Et l'on ne permet pas que mon dépit s'exhale.  
Il faut paisiblement digérer ce poison ?  
Non, malgré ma douceur, j'enrage et j'ai raison<sup>31</sup>,

avant de se laisser aller à une profession de foi sensible, condamnation, à peine implicite, de l'attitude des autres personnages :

Quoi, jamais n'être ému, n'être affecté de rien !  
Rester au même point tout le temps de sa vie,  
Tandis qu'autour de nous, tout change, tout varie  
[...] Y peut-on résister ?<sup>32</sup>

Récusant l'ordre admis, refusant de se satisfaire de la place qui lui est accordée, résolu à agir pour obtenir ce qu'il convoite, d'Arviane, provoque l'événement et contribue à mener l'intrigue vers sa résolution<sup>33</sup>, permettant la victoire d'une dramaturgie ouverte et optimiste qui s'achève sur la restauration d'un ordre favorable aux héros.

Les deux intrigues peuvent se lire comme le lieu de résolution d'un conflit qui n'est pas seulement dramaturgique mais aussi idéologique. Scène de l'intériorité douloureusement confrontée au réel, le théâtre de *La Chaussée*, tel du moins qu'il apparaît dans *La Fausse Antipathie* et *Mélanide*, semble voué à assurer le triomphe de l'ordre du cœur, incarné par la stabilité du sentiment, sur le désordre du monde, représenté par les coups du sort. Deux modèles idéologiques s'affrontent ainsi dans ces pièces qui mettent aux prises les aspirations des héros et la réalité d'un ordre social qui les contredit.

Dès les premières scènes, l'ordre instauré par le dénouement est présenté comme un idéal utopique. « Ton maître et ma maîtresse auraient bien dû s'aimer<sup>34</sup> » déclare à Frontin Nérine, qui ajoute : « Léonore et Damon sont formés l'un pour l'autre<sup>35</sup> ». L'union de d'Arviane et Rosalie semble combler les vœux de leur entourage et apparaît comme le couronnement des affinités

<sup>27</sup> *M.*, I, 1, p. 346.

<sup>28</sup> Significatif est, à cet égard, son refus de quitter la scène pour rejoindre son régiment.

<sup>29</sup> I, 2, p. 349.

<sup>30</sup> I, 2, p. 348.

<sup>31</sup> I, 3, p. 349.

<sup>32</sup> *M.*, I, 4, p. 352.

<sup>33</sup> La singularité dramaturgique de d'Arviane est évidemment liée à sa position sociologique. Ceci est sensible dans la différence qui se fait jour entre l'acceptation de son devoir par Rosalie et la révolte frénétique du jeune homme (III, 3, p. 373). Cette hétérogénéité sociologique crée naturellement une certaine affinité avec le désordre et, par conséquent, une vocation à l'action.

<sup>34</sup> *F. A.*, I, 1, p. 84.

<sup>35</sup> I, 3, p. 86.

sentimentales<sup>36</sup>. Elle est malheureusement sacrifiée à des considérations financières et sociales. L'idéal naturel, évoqué avec nostalgie, se heurte aux réalités du monde. Au nom des valeurs sociales s'élabore un autre ordre, peu conforme à l'ordre naturel, qui apparaît vite comme une anomalie. C'est le cas de l'union projetée entre Rosalie et le Marquis, dont l'illégitimité semble perçue par d'Orvigny lui-même :

J'ai trahi mes serments, j'ai vaincu mes scrupules ;  
Et c'est pour me couvrir des plus grands ridicules.<sup>37</sup>

déclare-t-il, ajoutant, à propos de d'Arviane :

Je sens trop que l'amour lui doit la préférence.<sup>38</sup>

Les scrupules et le lexique de la passion trahissent la disconvenance ontologique et l'atteinte à l'ordre naturel que représente cette union. Un désordre du monde est ici mis en évidence.

L'univers social s'élabore en effet sur des valeurs dénoncées par les personnages de la comédie, qui dressent le procès des mariages arrangés, fruit du préjugé et de l'arbitraire parental, et source des malheurs des héros. Le « roman » de Léonore naît d'un « sot mariage<sup>39</sup> » auquel son cœur n'a pas consenti. Damon « gémi[t] dans les fers d'un cruel hyménée<sup>40</sup> ». Cette union forcée, antérieure aux faits représentés, est toujours évoquée en des termes appartenant au lexique tragique. Parlant de « chaînes<sup>41</sup> », de « tyrannie<sup>42</sup> », d'« union fatale<sup>43</sup> », les personnages vident le sacrement de toute légitimité naturelle et le placent sur le même plan que le destin des Anciens. Le divorce entre l'institution sociale et la nature est consommé.

Face aux valeurs discréditées<sup>44</sup> qui régissent l'ordre mondain, le sentiment paraît l'unique repère juste et l'unique gage de stabilité. « Plus je sens vivement, plus je sens qui je suis<sup>45</sup> », s'exclame d'Arviane, faisant de la sensibilité la garantie d'un ordre légitime. Le sentiment est du côté de la

<sup>36</sup> I, 1, p. 345, Voir aussi IV, 1, p. 384 et II, 2, p. 359.

<sup>37</sup> M., II, 1, p. 357.

<sup>38</sup> M., II, 1, p. 357.

<sup>39</sup> F. A., I, 1, p. 84.

<sup>40</sup> F. A., I, 6, p. 95.

<sup>41</sup> II, 9, p. 110, et II, 8, p. 107.

<sup>42</sup> II, 8, p. 106-107.

<sup>43</sup> Voir I, 3, p. 89. L'évocation du « temple », la figuration de soi en « victime », le lexique du sacrifice païen convoquent le décorum de la tragédie classique, voué à désigner un modèle anthropologique et idéologique dénoncé et des mœurs obsolètes. Significativement, l'attitude des deux époux, loin de signer leur incompatibilité, les rassemble à leur insu, dans un rejet commun des valeurs sociales qui annonce la réconciliation finale.

<sup>44</sup> D'autant plus qu'elles sont invoquées par le méchant lorsqu'il veut rompre des liens légitimes. Voir *Mélanide*, III, 6, p. 381.

<sup>45</sup> M., I, 4, p. 352.

convenance innée, comme le prouve le récit du coup de foudre de Léonore et Damon :

J'ai rencontré l'objet que je devais aimer.  
Un mutuel amour a su nous enflammer.  
C'est une sympathie invincible, absolue,  
Que j'ai d'abord sentie à la première vue.<sup>46</sup>

Primant les institutions sociales, le sentiment leur octroie une légitimité. C'est dans ce sens que l'on interprétera le mouvement général des pièces, qui s'achèvent par un dénouement qui réitère l'ordre originel, c'est-à-dire, non pas l'ordre inaugural de la pièce, mais les structures sociales à la source du roman familial. Frappante est, en effet, la coïncidence absolue des structures dépeintes à l'exposition et au dénouement, et la jonction ainsi établie entre passé et présent, comme si l'action n'avait eu pour effet que de reproduire un ordre ancien, rendant par conséquent assez gratuit le détour romanesque. Pourtant, s'achevant sur l'avènement d'une reconnaissance familiale et éthique (qui, loin de ne représenter qu'un prétexte à l'effusion, revêt une signification idéologique), l'intrigue élabore une harmonie nouvelle et résout le désordre en ordre. Si, dans les deux pièces, la reconnaissance finale réactualise les liens du passé, reconstituant les cellules familiales dissoutes par les aléas de la vie, elle ne les reproduit nullement à l'identique, mais les pare d'une légitimité inédite, superposant à la validité institutionnelle des sacrements une justification éthique qui signe la victoire de l'ordre fondé sur l'adhésion des cœurs.

Pourquoi s'abandonner au torrent des scrupules ?

demande Géronte à Léonore qu'il tente de convaincre de divorcer :

De trop grands sentiments sont souvent ridicules.  
Si c'était un époux tel qu'eût été Damon,  
Passe, mais c'en est un qui n'en eut que le nom.<sup>47</sup>

Or, justement, dans *La Fausse Antipathie*, la fonction sociale va se voir réinvestie de validité sentimentale et trouver, dans cette superposition miraculeuse des rôles de mari et d'amant confondus en Damon-Sainflore, une légitimité nouvelle qui annule la fracture entre l'individu et le monde. Prennent alors sens les exclamations de la scène de reconnaissance : « Retrouvez un époux dans le plus tendre amant<sup>48</sup> » s'écrie Damon, alors que Léonore s'émerveille : « Ô sort trop fortuné ! C'est mon époux que j'aime !<sup>49</sup> ». Ce que

<sup>46</sup> F. A., II, 9, p. 109.

<sup>47</sup> F. A., III, 6 p. 123.

<sup>48</sup> F. A., III, 6, p. 124.

<sup>49</sup> F. A., III, 6, p. 124. On retrouve la même idée dans *Mélanide* (V, 3, p. 402).

célèbre le dénouement, c'est la victoire d'un ordre sentimental légitimant les rôles sociaux, la transfiguration positive du mari en amant<sup>50</sup>.

Révéléateur est, à cet égard, le fait que la résolution des conflits, le dénouement de l'intrigue et l'instauration d'un ordre légitime ne résultent pas de sermons moraux ou de raisonnements, mais d'un événement de nature purement sensible, aussi infime que décisif : un échange de regards. C'est à un simple coup d'œil que tiennent les intrigues des deux pièces. L'absence d'échange visuel entre Silvie et Sainflore construit le roman de *La Fausse Antipathie*<sup>51</sup> ; le regard jeté par le Marquis sur son épouse résout celui de *Mélanide*<sup>52</sup>. Dans les deux cas, l'intrigue est suspendue à cet événement sensible agissant comme une révélation plus déterminante que les plus habiles constructions rhétoriques<sup>53</sup>.

Si les pièces de La Chaussée élaborent une intrigue vouée à illustrer et célébrer la réunion harmonieuse de l'ordre social et de la sensibilité individuelle, la nécessité du détour romanesque apparaît clairement dans l'évolution observable entre l'ordre originel et le tableau de conciliation générale du dénouement<sup>54</sup>, le déploiement fictionnel n'ayant alors d'autre fonction que de faire advenir cet ordre idéal qui se confond avec la nature, ce qui invite à reconsidérer le dispositif mis en branle par l'intrigue sous un angle non plus seulement dramaturgique ou idéologique, mais aussi esthétique.

L'effacement de l'action et le parti pris du romanesque marquent le rejet d'une conception traditionnelle de l'intrigue, déterminée par des préoccupations narratives et mimétique, et le parti pris d'une dramaturgie performative, placée sous le signe de la sensibilité et du pathétique. Nombre de commentateurs ont souligné l'in vraisemblance des fables de La Chaussée et le peu de cas fait de la peinture des mœurs et des caractères, objets traditionnels de la comédie. Émile Faguet constate qu'« on sort de la lecture attentive de son théâtre sans savoir rien des mœurs, des instincts, des idées générales, de la tournure d'esprit d'un demi-bourgeois, demi-seigneur du dix-huitième siècle si ce n'est [...] qu'il aimait à s'attendrir<sup>55</sup> ». Il observe que La Chaussée « ne se demande pas quel homme et quelle femme pourront tomber par leurs travers dans cette situation extraordinaire mais, quel *incident*, quelle *aventure*, quel *roman*

<sup>50</sup> Cela confirme l'intuition de Lanson qui refuse de céder à une lecture purement moralisante de cette restauration de l'ordre. L'exclamation de Léonore prouve, selon lui que : « dans une âme *sensible*, la vertu n'est qu'une combinaison du hasard, qui se produit parfois, mais qui peut toujours ne pas se produire » (*op. cit.*, p. 140).

<sup>51</sup> Pour Lanson : « Silvie et Sainflore se détestaient sans s'être vus ; Léonore et Damon s'aiment dès qu'ils se voient » (*op. cit.*, p. 140).

<sup>52</sup> Voir V, 3, p. 401.

<sup>53</sup> C'est ce qui fait, aux yeux de certains commentateurs, l'in vraisemblance du dénouement et des propos du Marquis (p. 402, dernière scène).

<sup>54</sup> Rejoignant la construction dramaturgique, la structure idéologique des pièces confirme l'hypothèse de M. G. Porcelli selon laquelle « la logique à l'intérieur de laquelle on se meut est une logique sentimentale qui a remplacé le destin tragique, irrémédiable, par la conciliation des larmes » (*op. cit.*, p. 34).

<sup>55</sup> Faguet, *op. cit.*, p. 159.

pourront faire tomber un homme et une femme *n'ayant aucun travers*, aucun caractère particulier et, en un mot, aucun caractère, dans cette situation spéciale ?<sup>56</sup> ». Le dramaturge répudie la comédie d'intrigue et la comédie de caractère, définies par leur contenu, au profit d'une comédie nouvelle, définie par son effet. On peut interpréter dans ce sens la place accordée au public dans le prologue de *La Fausse Antipathie* ainsi que la désinvolture marquée à l'égard des catégories classiques dans la *Critique*, l'important, pour La Chaussée, n'étant pas la conformité aux modèles génériques, mais l'efficacité réelle du spectacle<sup>57</sup>.

L'intrigue, dès lors, est bien moins conçue comme fable que comme dispositif voué à susciter l'émotion et faire advenir, dans l'action comme dans la réception, un ordre fondé sur la sensibilité. L'œuvre semble déterminée par le dénouement, qu'il s'agit de rendre le plus efficace et le plus nécessaire possible, le dramaturge se prêtant, à cette fin, à une *dispositio* retorse. Machiniste d'une fable qui constitue un piège pathétique, le poète ne cherche pas à masquer le caractère artificiel des ressorts qu'il emploie. L'absence de péril véritable, l'inconsistance fictionnelle d'une intrigue qui tient à un fil (ou à un regard) est pleinement assumée. Au cœur de la pièce, les personnages soulignent le caractère factice des obstacles opposés au bonheur : « Mais je ne vois point là tant de sujet d'ennui<sup>58</sup> » dit Frontin, dans *La Fausse Antipathie*<sup>59</sup>. Les commentateurs notent, eux aussi, l'absence de péril véritable. Pour La Harpe, « le spectateur est au fait de toute cette fable dès les premières scènes ; et comme il n'y a aucun obstacle à la réunion des deux personnages dès qu'ils se reconnaîtront, le dénouement est prévu d'abord, et les incidents qui le retardent sont des malentendus trop peu importants pour produire la suspension et l'inquiétude qui forment une véritable intrigue<sup>60</sup> ». Pourtant ces pièces connurent un succès incontestable et le *Mercur de France* de mars 1734 loue « l'art ingénieux avec lequel [*La Fausse Antipathie*] est conduite<sup>61</sup> », signalant, malgré la faiblesse de la fable, l'efficacité du dispositif pathétique.

C'est que La Chaussée met en œuvre une dramaturgie de l'effet qui, par les retards apportés à la résolution de l'action, développe une gradation efficace de l'intérêt. En escamotant les reconnaissances, en repoussant sans cesse le dénouement, il joue avec les sentiments du public et multiplie les virtualités

<sup>56</sup> Faguet, *op. cit.*, p. 162.

<sup>57</sup> C'est ce qu'a bien perçu Lanson, plus fin que Faguet. Si, comme ce dernier, il remarque : « En dépit de la multiplicité des incidents et des complications du roman, demandez-vous ce que vous apprend La Chaussée sur ses héros et ses héroïnes, sur leur vie intime, leur tempérament, leur façon de penser et de sentir, même sur leur éducation et leur vie passée ? Autant de questions qui resteront sans réponse » (p. 198), la conclusion est bien différente : « Il y a là autre chose qu'une disposition vicieuse du sujet [...] un arrangement réfléchi, voulu un art, ou tout du moins, un artifice raisonné » (p. 177-178).

<sup>58</sup> *F. A.*, I, 1, p. 85.

<sup>59</sup> Voir II, 8 (p. 108).

<sup>60</sup> *Lycée*, t. 13, p. 11. Il observe la même chose dans *Le Préjugé à la mode* : « Dès le premier acte, tout semble toucher à la conclusion. [...] La pièce n'en vaudrait que mieux si, après avoir montré le dénouement si prochain, l'auteur eût imaginé des obstacles assez grands pour l'éloigner avec vraisemblance, et même pour en faire douter » (p. 13).

<sup>61</sup> Cité par M. G. Porcelli, p. 64.

pathétiques du tableau final. Toute l'intrigue est déterminée par la scène ultime, ce que La Chaussée admet ouvertement, déclarant, dans la *Critique de La Fausse Antipathie* :

Il faut, en attendant qu'il [le dénouement] traîne ici  
ses pas,  
Allonger la courroie, user de remplissages<sup>62</sup>

Il adopte cette stratégie dans *La Fausse Antipathie* : anticipée dès la scène 8 de l'acte II par un pressentiment de Léonore<sup>63</sup>, la reconnaissance est sans cesse repoussée. Un lapsus révélateur d'Orphise qui nomme Léonore Silvie à la scène 3 de l'acte III pourrait faire éclater la vérité. Mais La Chaussée préfère ne pas dramatiser le quiproquo et se contente de faire naître le soupçon chez Damon qui entrevoit, à cette occasion, la vérité<sup>64</sup>. Il faut attendre la dernière scène pour qu'il initie la reconnaissance, non sans avoir préalablement joué du décalage d'information entre Léonore et lui, en poussant celle-ci dans ses retranchements. Le mystère est donc savamment entretenu par et pour les personnages, alors que les spectateurs sont depuis longtemps au fait de l'identité de chacun, ce qui leur permet de jouir des charmes de ce que Marmontel appellera le pathétique réfléchi<sup>65</sup>. Dans *Mélanide*, l'artifice pathétique consiste à différer non pas la reconnaissance, mais les retrouvailles des époux et le regard susceptible de restaurer l'ordre ancien<sup>66</sup>. La rencontre, préconisée par Théodon à la scène 1 de l'acte IV<sup>67</sup> n'aura lieu qu'à la scène 2 de l'acte V, justifiant les reproches du Marquis, demandant à Mélanide : « Que n'avez-vous plus tôt réclamé votre empire ?<sup>68</sup> ». Cette stratégie, déceptive pour les personnages comme pour les spectateurs, exacerbe les effets et fait du dénouement une nécessité émotionnelle autant que logique.

Il est toutefois réducteur de n'envisager d'autre efficacité de cette dramaturgie que pathétique et sentimentale. Les pièces de La Chaussée conservent leur effet après la première vision, alors même que le spectateur est instruit de l'identité de chacun et du dénouement. L'habileté du machiniste consiste à faire de ses intrigues un jeu du cœur mais aussi de l'esprit<sup>69</sup>. D'où la

<sup>62</sup> Sc. 5, p. 137. Lanson remarque que « l'ignorance des personnages est déterminée par la reconnaissance au lieu de la déterminer » (*op. cit.*, p. 182), ajoutant (p. 184) : « on sent à chaque instant [la pièce] prête à finir, et ce n'est pas toujours ce qu'il y a de moins dramatique dans ce théâtre que la lutte acharnée du poète contre ce dénouement qui vient trop tôt et qu'il faut empêcher d'entrer ».

<sup>63</sup> *F. A.*, II, 8, p. 107.

<sup>64</sup> *F. A.*, III, 3, p. 118-119.

<sup>65</sup> Marmontel, *Éléments de littérature*, article « Pathétique », Paris, Firmin Didot, 1857, t. III, p. 90.

<sup>66</sup> Dès la scène 5 de l'acte II, Mélanide veut être réunie au marquis.

<sup>67</sup> p. 386.

<sup>68</sup> *M.*, V, 3, p. 402.

<sup>69</sup> Sade s'interroge sur la nature de l'efficacité des pièces romanesques : « Il y a une chose fatale dans les pièces de ce genre-ci, plus l'intrigue en est romanesque, plus l'esprit impatient du spectateur tâche à devancer le travail du poète ; il cherche dès le premier acte tous les jours possibles au dénouement, [...] il saisit l'ouverture avec empressement et s'écrie aussitôt qu'il a

présence de signaux annonciateurs du dénouement, indices aisément repérables à la seconde lecture qui motivent rétrospectivement une issue quelque peu forcée<sup>70</sup>. Sur le plan esthétique, l'implication du spectateur se trouve exacerbée par des artifices structurels qui renforcent la nécessité de la résolution, idéologique autant que dramaturgique, apportée au conflit de l'ordre et du désordre.

La Chaussée apparaît donc, au terme de ce parcours, comme le défenseur d'une comédie à fonction non pas mimétique mais performative, selon une modalité dramaturgique qui se révèle moins sentencieuse ou didactique que profondément pathétique. L'idéal qu'incarnent *La Fausse Antipathie* et *Mélanide* ne réside pas dans la représentation d'une réalité mais dans l'avènement d'une émotion porteuse de significations et d'enjeux moraux et idéologiques. Et le grand art de La Chaussée est sans doute d'avoir su susciter cet avènement aussi bien au cœur de la fable que dans sa réception, illustrant ainsi l'efficacité propre au genre de la comédie nouvelle.

---

*deviné*, qu'on n'a pas employé assez d'art à lui déguiser la péripathétie ; tandis que cette ouverture elle-même n'est qu'un des efforts les plus raffinés de l'art. Voyez *Mélanide*, comme tout se sait dans le second acte et avec quel art l'intérêt y est cependant filé jusqu'à la fin » (préface de *Sophie et Desfrancs*, *Théâtre*, t. II, p. 346-347).

<sup>70</sup> Ils sont nombreux dans *La Fausse Antipathie* où les jeux sur la double énonciation abondent. Voir les propos significatifs de Léonore (I, 3, p. 89 ou II, 8, p. 107) et ceux de Damon (II, 8). Le texte construit ainsi une vraisemblance. La reconnaissance est anticipée à la scène 3 de l'acte V (p. 122), où le commentaire de Géronte rejoint les soupçons du spectateur. Ces indices connaissent une variante comique dans le personnage d'Orphise qui, malgré elle, révèle une vérité dont elle ne se doute pas. Voir I, 4, p. 92, II, 2, p. 100 et II, 9, p. 111.