

Les Enjeux de l'exotisme dans le théâtre à Nantes au XVIII^e siècle

Servane DANIEL

Tournée vers la façade atlantique, Nantes est une ville ouverte au voyage, à l'étranger, à l'ailleurs ; « aussi loin que la mémoire peut remonter, Nantes a été fréquentée par des étrangers »¹. Au XVIII^e siècle particulièrement, la ville voit se multiplier les déplacements vers l'étranger, qu'ils soient voyages d'exploration² ou voyages commerciaux. Cette période voit également la naissance et le développement du commerce négrier auquel Nantes participe grandement puisqu'elle sera, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le premier port négrier de France³.

Si notre proposition de travail consiste à traiter de l'exotisme dans le théâtre joué à Nantes au sein d'un colloque sur les spectacles rouennais, c'est afin d'entamer une réflexion sur les rapports entre une ville, son histoire, son économie, et son répertoire. Dans le cas de Nantes, il convient de se demander si le fait que cette cité soit une ville de voyageurs, en très forte relation avec les îles, a eu une influence sur la représentation de l'exotisme dans le théâtre. D'ailleurs, trouve-t-on trace des voyages dans les îles et de l'exotisme dans les fictions dramatiques ?

1. Charles Bado, Nantes et ses étrangers, un aperçu sur les immigrations nantaises à travers l'histoire, Nantes, centre Interculturel de documentation, 1993.

2. Nantes fut le départ de quelques-uns des plus célèbres voyages d'exploration : *La Boudeuse* de Bougainville y est construite en 1766 ainsi que *Le Saint Jean-Baptiste* de Jean-François de Surville en 1769.

3. Jean Meyer, « Le commerce nantais du XVI^e au XVIII^e siècle », *Histoire de Nantes*, Toulouse, Privat, 1977, p. 123.

Titres et auteurs	Editions et [1^e représentation nantaise]	Autres villes de représentations	Autres éditions
<i>L'Amour filial</i> J.-J. Rolland	1768, Veuve Vatar et fils [16.01.1768]	16 janv. 1768, 23 et 28 sept. 1799, et 09 oct. 1799 au Théâtre Feydeau (Paris)	
<i>L'Aventurier</i> J.-J. Rolland	1768, Veuve Vatar et fils [1768]		
<i>Niza et Békir</i> M ^{lle} Dorcey	Chez Vatar, fils aîné, 1771 [25.06.1771]	26 déc. 1770 sur le Théâtre Impérial de Vienne 10, 17, 19, 21, 27 30 nov. 1790, 03, 06, 07, 10, 16, 29 déc. 1790, 07, 26 janv. 1791, au Théâtre de l'Ambigu-Comique (Paris)	Jean-Thomas de Trattner, Vienne, 1771
<i>Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne</i> Joseph Patrat	Brun l'aîné, 1782 [24.08.1782]	22 mars 1787 au Théâtre Italien (salle Favart, Paris), sous le titre <i>Toinette et Louis</i>	
<i>Mirsa</i> Gardel aîné	Chez A.-J. Malassis, s.d. [23.05.1789]	1 représentation en 79 au Théâtre du Palais-Royal à Paris, 3 en 89, 12 en 90, 4 en 91, 8 en 92 à l'Opéra (salle de la Porte Saint-Martin) à Paris, 15 en 95, 8 en 96 à l'Académie Royale de musique de Paris, 13 en 96 au Théâtre de Montansier, 1 en 96 au Théâtre du Vaudeville à Paris, 5 en 97 au Théâtre de Montansier, 3 en 97, 3 en 98, 11 en 99 à l'Académie Royale de musique de Paris, Pierre-Nicolas Delormel, Paris, 1779	
<i>La Mort du Capitaine Cook</i> Arnould	Chez A.-J. Malassis, 1789 [20.06.1789]	1 représentation en 1788, 35 en 89, 17 en 90, et 7 en 1791 au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris	Lagrange, Paris, 1788
<i>Dorothée</i> Arnould, Audinot et Gardel	Chez A.-J. Malassis, 1789 [26.09.1789]	1 représentation en 82, 4 en 89, 8 en 90, 28 en 95, 11 en 96, 7 en 97, 14 en 98 et 3 en 99 au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris	Impr. de Cailleau, Paris, 1782

Au XVIII^e siècle, le substantif « exotisme » n'existe pas encore. Il n'apparaîtra qu'en 1845 selon Vincenette Maigne⁴. L'adjectif « exotique » est utilisé par Rousseau en 1761 dans *La Nouvelle Héloïse* comme relatif à « une plante étrangère, telles que celles que l'on rapporte d'Amérique, des Indes orientales... ». Le *Dictionnaire de l'Académie* définit quant à lui, en 1765, la plante exotique comme une « plante qui ne croît pas dans le pays ». L'analyse portant sur les caractères exotiques dans le répertoire théâtral joué à Nantes au XVIII^e siècle s'effectuera par conséquent dans une double acception du terme « exotique » : la relation au voyage et la référence à ce qui, « ne croît pas au pays ».

L'exemple de Nantes est également une façon de s'interroger sur la vie théâtrale en province : dans le cadre de notre propos, voyons si Nantes se contente de récupérer les modes de Paris ou si une place est donnée aux créations ou adaptations plus directement en rapport avec l'activité commerciale de la ville. En d'autres termes, la représentation de l'exotisme, des voyages, relève-t-elle plutôt du *topos* ou des *realia* ? Il s'agira, en fin de compte, de se demander s'il existe une spécificité de la représentation des traits exotiques dans le répertoire théâtral nantais au XVIII^e siècle.

Notre étude porte sur sept pièces (voir tableau ci-contre) à sujet exotique, dans le sens que nous avons déterminé. Ces oeuvres ont en commun d'avoir toutes été éditées à Nantes⁵. Il est à ce propos regrettable que les études déjà consacrées à la vie théâtrale nantaise n'aient pas songé à se référer directement aux éditions des pièces, qui sont sources de diverses informations, de la distribution des acteurs à la première date de représentation. Ce corpus s'étend de 1768, date de la plus ancienne édition nantaise des pièces liées au thème qui nous intéresse, à 1789. Nous préférons en effet arrêter là nos investigations dans la mesure où les périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire mériteraient une étude spécifique⁶. Les pièces concernées sont : *L'Amour filial* et *L'Aventurier*

4. Vincenette Maigne, « Évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique », *Exotisme et création*, Actes du colloque international du 19 au 21 mai 1983, Lyon, Publications de l'université Jean Moulin, L'Hermès, 1985, p. 12.

5. Les citations qui ne comportent pas directement de référence proviennent des éditions nantaises consultées.

6. Notamment parce que Nantes, aux États généraux de 1789, tient à assurer le maintien du pacte colonial affirmant ainsi sa volonté de continuer la traite des Noirs, ce qui allait à l'encontre d'un courant irrésistible après la Déclaration des Droits de l'Homme. Voir

de J.-J. Rolland, *Niza et Békir* de M^{lle} Dorcey, *Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne* de Joseph Patrat, *Mirsa* de Gardel, *Les Preux Chevaliers* (prologue de la pantomime intitulée *Dorothée*) d'Audinot, Arnould et Gabiot, et *La Mort du Capitaine Cook* d'Arnould. Ce corpus étant limité, l'on se gardera d'en tirer des conclusions abusives.

Cette réflexion suivra une progression en trois étapes. La première consistera tout d'abord à comprendre les raisons qui ont fait que ces pièces furent jouées à Nantes, et de ce fait, de déterminer leur parcours, leur fortune et d'identifier leurs auteurs ; la seconde s'intéressera aux représentations données des étrangers à travers ces pièces et la dernière tentera de dessiner l'image des Français des îles.

LE CHOIX DES REPRESENTATIONS A NANTES

Les Pièces créées à Paris

Mirsa

Maximilien Léopold Philippe Joseph Gardel, dit Gardel aîné⁷, est l'auteur de ce « ballet en action ». Entre 1779 et 1799, il fut représenté quatre-vingt-six fois à Paris. La première nantaise eut lieu le 23 mai 1789. On ne connaît pas le nombre de représentations nantaises. Étienne Destranges⁸ nous apprend que Gardel « était maître de ballet au Théâtre Graslin⁹. Il fit jouer *Mirza* [...], ballet en action, dont il est l'auteur. Le succès, paraît-il, fut complet. » L'auteur joua de son influence pour introduire son ballet au répertoire. C'est donc une raison anecdotique qui explique la représentation nantaise. Si succès il y eut, c'est sans doute aussi que le thème, en rapport avec les îles, n'a pas déplu.

Paul Bois, « La Révolution et l'empire », *Histoire de Nantes*, Toulouse, Privat, 1977, p. 246.

7. Maximilien Gardel est l'aîné des enfants de Claude Gardel, qui également maître de ballets. Voir Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Droz, 1944 ; Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 101.

8. Étienne Destranges, *Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430-1893*, Paris, Librairie Fischbacher, 1893, p. 47.

9. Le Théâtre Graslin fut inauguré le 23 mars 1788. Jean-Joseph Graslin est le nom de l'homme d'affaire qui acheta le terrain sur lequel le théâtre fut construit.

La Mort du Capitaine Cook.

La seule évocation du nom de James Cook (1728-1779) fait dériver l'esprit vers des horizons de voyages, d'expéditions maritimes, d'îles peuplées de Sauvages. Ce marin anglais connut une grande notoriété à la fin du XVIII^e siècle. Le « ballet en action » exposant son ultime voyage fut représenté soixante fois en l'espace de trois ans à Paris – de 1788 à 1791 – à l'Ambigu-Comique, théâtre dirigé par Audinot et Arnould, qui n'est autre que l'auteur lui-même. Le choix de représenter cette œuvre à Nantes s'explique donc par son succès à Paris, la célébrité du personnage de Cook et l'engouement certain de l'époque pour les expéditions maritimes et les voyages vers les îles, goût qui n'était pas, bien sûr, strictement nantais.

Dorothée, précédée des Preux chevaliers, prologue

Audinot et Arnould sont les auteurs de cette « pantomime à spectacle ». L'édition nantaise présente Audinot comme son compositeur ; elle omet toutefois de citer Arnould, mais précise que les paroles sont de Gabiot, information qui ne figure pas dans l'édition parisienne. *A priori*, nous avons émis deux hypothèses qui auraient pu expliquer ce changement puisque'il apparaît évident qu'il ne s'agit pas ici d'une simple coquille : soit des paroles ont été effectivement ajoutées par Gabiot à cette pantomime ; soit parce qu'Audinot et Arnould furent co-directeurs de l'Ambigu-Comique et que Gabiot fit représenter dans ce théâtre la plupart de ses pièces, une confusion entre les noms aurait eu lieu. La comparaison de l'édition nantaise et de l'édition parisienne de cette œuvre conservée à la B.N.F. élucide la question. En effet, les textes présentés dans ces deux éditions diffèrent. L'histoire reste la même, mais l'édition nantaise comporte des dialogues absents dans l'édition parisienne. Aussi le dénommé Gabiot a-t-il bien ajouté des paroles au livret de la pantomime *Dorothée* et de son prologue *Les Preux Chevaliers*. Que cette pièce fût d'abord créée au théâtre de l'Ambigu-comique, comme *la Mort du Capitaine Cook*, a pu jouer dans le choix de sa représentation à Nantes, le directeur de l'Ambigu-Comique et co-auteur de *Dorothée* étant déjà connu du public nantais.

Une pièce créée à Vienne et reprise à Nantes

Niza et Békir fut représentée pour la première fois « sur le Théâtre Impérial de Vienne », le 26 décembre 1770 avant d'être reprise à Nantes en 1771. Le lien entre Vienne et Nantes est établi par Max Fuchs dans son *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*¹⁰. Il remarque qu'une demoiselle « Dorsay » fut actrice à Vienne en 1768 et 1769, et qu'une autre le fut à Nantes entre 1777 et 1783. Il n'est pas difficile de conclure que, d'une part, l'actrice de Vienne est la même que celle de Nantes, et d'autre part, que cette actrice est l'auteur de *Niza et Békir*. M^{lle} Dorcey rapporta, semble-t-il, sa pièce dans ses bagages en revenant en France.

Les pièces créées à Nantes

Les comédies *L'Aventurier* et *L'Amour filial* sont du même auteur, J.-J. Rolland. *L'Amour filial* fut d'abord représenté à la salle du Bignon-Lestard¹¹, avant d'être repris à Paris plus de dix ans après. *L'Aventurier* est la seule pièce de ce corpus dont l'édition consultée ne comporte aucune référence à une quelconque représentation. C'est Étienne Destranges qui assure que *L'Aventurier* fut donné à Nantes¹².

Rolland n'est pas un auteur nantais. Pourtant sur les quatre pièces qu'il a écrites, trois furent jouées à Nantes. Si ses pièces furent créées à Nantes, c'est sans doute parce qu'il fut « ancien capitaine d'artillerie de Saint-Domingue » : c'est d'ailleurs dans cette île que se situe l'action de *L'Aventurier*. Or, le commerce effectué avec Saint-Domingue était l'un des plus rentables aux Nantais : « Si nombreux sont alors les échanges avec les Iles que Saint-Domingue semble devenue pour Nantes une espèce de banlieue¹³. » Rolland connaissait donc nécessairement les Nantais.

Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne a été écrit par Joseph Patrat. Ce « divertissement mêlé d'ariettes » est donné pour la fête de

10. Max Fuchs, *op. cit.*, p. 69.

11. Il s'agit de la première salle de spectacle nantaise. Cet ancien commerce de traiteur fut aménagé pour jouer la comédie en 1763.

12. *Op. cit.*, p. 23. É. Destranges parle en réalité de *L'Aventurière* de Rolland, mais il s'agit d'une erreur de sa part.

13. Armel de Wismes, *Les Grandes Heures de Nantes*, Paris, Perrin, 2001, p. 108-109.

Saint-Louis¹⁴. Cette pièce fut sans aucun doute écrite pour être jouée à Nantes, ou dans ses environs, car la « Scene est à Couëron », petite ville accolée à Nantes.

Toutes ces pièces ne représentent que des échantillons susceptibles d'illustrer le thème exotique sur la scène nantaise. L'intérêt particulier des sept pièces concernées vient du fait qu'elles furent éditées à Nantes, et cela sans que leurs auteurs soient natifs de cette ville, élément qui aurait pu être une raison supplémentaire à leur édition. L'existence de celle-ci signifie au préalable qu'il y avait des clients, des lecteurs. Ces œuvres susciterent donc à leur représentation un engouement tel qu'il présageait d'un potentiel de vente de la pièce éditée. Le caractère exotique perçu au sein de ces différentes œuvres ne devait par voie de conséquence point déplaire.

L'ETUDE CLASSIFIEE DES ETRANGERS

Ce deuxième point dans notre réflexion permettra de cerner les différentes figures d'étrangers et leurs rapports à Nantes, s'il y en a. L'établissement d'une taxinomie permet de classer les étrangers en quatre groupes : les Anglais, les Orientaux, les Sauvages et les Nègres. Cette analyse sera envisagée sous l'effet d'un double prisme, celui de la convention – idée reçue, caricature, *topos* – et celui de la transformation que connaît la figure étrangère pour devenir personnage de théâtre.

L'Anglais dans *Les Preux Chevaliers* et *Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne*

L'Anglais est un étranger très proche, à peine exotique. Toutefois, telle « la plante qui ne croît pas au pays »¹⁵, l'Anglais est donc en quelque sorte exotique. Au regard de mon corpus, l'étrangeté des Anglais est la moins étrange de toutes. Elle est voisine, familière. L'Anglomanie du XVIII^e siècle est du reste fort connue. Depuis la parution des *Lettres*

14. Ce « divertissement » est donné le 24 août, puisque la saint Louis a lieu le 25 août, les fêtes étant célébrées la veille.

15. Voir l'introduction.

philosophiques de Voltaire en 1734 et au moins jusqu'à la Révolution¹⁶, le thème anglais connaît un grand essor.

Le prologue, intitulé *Les Preux Chevaliers*, retrace une bataille historique sous Charles VII entre les troupes françaises commandées par La Trémouille et les troupes anglaises. L'édition parisienne précise à ce propos que la « Scène est aux environs de la Ville d'Orléans, lorsqu'elle fut assiégée du tems de la Pucelle »¹⁷. La relation à l'étranger est ici expression d'une rivalité historique. Et lorsque la parole est donnée à un officier anglais fait prisonnier par les troupes françaises, c'est pour exalter la valeur du général français. Le prisonnier s'exclame en effet en apercevant La Trémouille :

Quoi ! c'est par vous, Seigneur que mon bras est vaincu !
 Mon destin malheureux me cause moins d'alarmes,
 Et je suis satisfait d'avoir assez vécu,
 Pour remettre en vos mains & ma vie & mes armes. (p. 15)

Et La Trémouille de lui répondre, magnanime :

Vivez, brave guerrier, croyez-nous vos amis (p. 15)

Dans le divertissement *Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne*, George Spiker, riche gentleman, permet à Toinette et Louis de se marier en dotant Toinette, orpheline sans le sou. Il est chaleureusement remercié lorsque les personnages qui le dénigraient, du fait de sa nationalité, comprennent leur erreur et reconnaissent sa valeur. Un ancien soldat français lui dit : « Ah ! Monsieur que n'avons-nous la paix, pour que je puisse vous aimer à mon aise. » George Spiker lui répond qu'il le « souhaite de tout son cœur. Deux peuples égaux en force & en courage, ne devraient jamais être désunis » (p. 27).

Le personnage de l'Anglais passe ainsi du statut de l'étranger suspect à celui d'un apparent *alter ego*, faisant en réalité fonction de faire-valoir. Image somme toute assez conventionnelle de nos voisins d'Outre-

16. Joséphine Grieder, dans *Anglomania in France 1740-1789. Fact, fiction and political discourse*, Genève, Droz, 1985, présente la première phase de la Révolution comme le paroxysme et la fin de l'anglomanie.

17. La ville d'Orléans fut délivrée de l'occupation anglaise par Jeanne d'Arc en mai 1429, après sept mois de siège.

Manche. Les paroles que Gabiot ajouta et qu'on découvre dans l'édition nantaise des *Preux Chevaliers* ne font pas exception.

Les Orientaux dans *Niza et Békir*

L'action de cette comédie en prose se situe en Orient, ou plutôt dans un ailleurs orientalisé. L'Orient est à la mode au XVIII^e siècle depuis la traduction des *Mille et une Nuits* par Galland en 1704. Le lieu de l'action n'est pas directement indiqué. Mais les noms des personnages – Niza, Békir, Moter, Hameck, Calmon – et la fonction d'« émire » d'un des personnages sont autant d'indices qui nous permettent néanmoins de dresser le décor oriental de cette comédie.

L'intrigue pourrait d'ailleurs, sans trop de modification, être transposée à peu près n'importe où. Békir et Niza sont unis par les liens de l'amour. Or, l'émire Moter, d'habitude si vertueux, s'est entiché de Niza. Il est tiraillé entre le remords de tromper son épouse et le désir de conquérir la jeune Niza. Il fait alors appel à un dénommé Hameck qui encourage son penchant immoral :

[Un Français que j'ai connu] vous aurait appris comme dans son pays qu'un homme qui veut se distinguer, se mettre en réputation, n'y parvient qu'en trompant, qu'en déshonorant les plus aimables femmes qu'il rencontre. (p. 13)

Ce à quoi, l'émire, qui n'a pas perdu toute sa sagesse, répond :

Laisse-là ton Français ; qu'importe, les différentes loix, les différents usages ; ils varient suivant les pays ; mais l'honneur, Hameck... Crois-moi la vertu est de tous les pays : sa voix se fait entendre au cœur des hommes. (p. 14)

Cette réplique résume la morale de cette comédie, transportée en Orient par effet de mode et pour exprimer l'universalité de l'honneur et de la vertu. Les Orientaux n'ont rien d'Orientaux. Il s'agit là encore d'un choix conventionnel. La représentation de cette pièce à Nantes s'explique donc de façon à la fois anecdotique (par le parcours de l'auteur) et contextuelle (par effet de mode). On peut par conséquent affirmer qu'il

n'y a aucun rapport entre le choix de cette pièce et la vie commerciale de Nantes.

Le Sauvage dans *La Mort du Capitaine Cook*

Le Sauvage doit répondre aux exigences du public, qui sont celles du temps. Dans *La Mort du Capitaine Cook*, l'importance du visuel se fait d'autant plus ressentir que le décor plonge les spectateurs dans un tout autre univers que le leur. L'acte I s'ouvre sur « un paysage agréable ; on aperçoit, de distance en distance, quelques huttes de sauvages. Dans le fond & sur la droite, une haute montagne, appelée montagne brûlante » (p. 3). Un changement de décor est opéré à l'acte II : « le Théâtre représente une plage entourée d'arbres étrangers. La Mer est dans le fond » (p. 8). Ce lieu est assez séduisant – paysage agréable, mer – mais il conserve des aspects menaçants et rustres – montagne brûlante, arbres étrangers.

Une fois l'exotisme du paysage dessiné, les Sauvages apparaissent. On ne voit pas encore le Capitaine Cook. Les spectateurs assistent à une scène de parade amoureuse au cours de laquelle la jeune Emai doit choisir entre deux prétendants ; suit immédiatement la scène du « mariage ». Sont ainsi exposés différents rites de cette tribu, représentés entre pittoresque ethnographique et vision fantasmagorique. Prenons un extrait de la procession du mariage :

Une troupe de jeunes sauvages à demi nus, les cheveux flottants, la tête chargée de grains de verre, de plumes rouges & de très beaux coquillages, viennent se ranger en file [...] Quatre Sauvages, portent sur leurs épaules Oki, assis sur un brancard composé de branchages & garni de verdure [...] (p. 6.).

La nudité du sauvage tel qu'il apparaît ici est une émanation du monde dont parlait déjà Montaigne dans le Livre III de ses *Essais*¹⁸ : un monde qui était « encore tout nu au giron, et ne vivait que des moyens de sa mère nourrice [...] C'était un monde enfant. » La semi-nudité des îliens rappelle aux spectateurs le trait essentiel du Sauvage, sa naïveté.

18. Michel Montaigne, *Essais* (1580), Livre III, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1962, p. 1018.

Tous les éléments participant des actes visuels ou narratifs ne sont cependant pas caractérisés par une invraisemblance chimérique :

Le Prince fait un signal, & seize Danseurs & Danseuses, deux Musiciens, dont l'un porte un tambour, & l'autre une flûte dont il joue avec le nez, paraissent en attitude devant lui. (p. 11.)

Les détails concernant les instruments de musique semblent, quant à eux, directement extraits des *Voyages* de Bougainville. Au chapitre III, l'auteur raconte que les Tahitiens « dansent au son d'une espèce de tambour, et lorsqu'ils chantent, ils accompagnent la voix avec une flûte très douce à trois ou quatre trous, dans laquelle [...] ils soufflent avec le nez »¹⁹. L'auteur de *La Mort du Capitaine Cook* a transposé ces caractéristiques tahitiennes sur l'île d'Hawaï, où meurt James Cook.

Ce n'est pas l'Anglais que le personnage de Cook représente, mais la figure occidentale qui est magnifiée face à la simplicité des sauvages. La représentation des Sauvages allie ici caractères conventionnels (rapport nature/culture, esprit enfantin), effets théâtralisés (procession du mariage lisible pour un européen) et détails ethnologiques. La représentation du Sauvage de Paris à Nantes est la même, peut-être parce que les Nantais ne rencontrent pas de « Sauvages » dans leur ville.

Les Nègres

Des personnages noirs apparaissent dans le ballet en action *Mirsa* et dans la comédie *L'Aventurier*. Il ne s'agit plus de Sauvages qui ne connaissent rien à ce que le monde occidental considère comme la civilisation, mais de Nègres – c'est ainsi que les colons les nomment – évoluant dans les îles dites civilisées. Avant de considérer les différentes représentations données de ces Nègres, notons que le personnage éponyme *Mirsa* est fille du « Gouverneur d'une Isle Américaine » et d'une « créole ». Notons qu'au XVIII^e siècle et aux Antilles, l'emploi du mot « créole » ne désigne que les « Blancs nés aux colonies ». Point de métissage dans les hautes sphères sociales des îles.

19. Bougainville, chap. 3, « Description de la nouvelle île, mœurs et caractères de ses habitants », *Voyages autour du monde, par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'Étoile, en 1766, 1767, 1768 et 1769*, Paris, Le Breton, 1771, p. 337.

Mirsa et *L'Aventurier* donnent à voir trois représentations des Nègres. L'une d'entre elles, dans *Mirsa*, repose sur l'expression de la bestialité. Ils apparaissent alors en groupe. Les spectateurs assistent à une scène où « un Officier [est] prêt à succomber sous les coups de plusieurs Nègres. » (p. 6) Heureusement intervient le héros Lindor qui met en fuite les agresseurs. Le grégarisme et le comportement violent et lâche de ces Nègres soulignent leur animalité et les intègre de ce fait dans la catégorie des Sauvages sanguinaires.

Un autre personnage noir intervient dans *Mirsa*, la Nègresse, gouvernante de Mirsa. Elle lui est fidèle et se montre sa complice dans ses intrigues amoureuses ; c'est elle, en effet, qui transmet les lettres de Mirsa à son amant Lindor. Mais elle n'a qu'une fonction secondaire, comme le prouve l'épisode suivant. Un officier corsaire, ivre de jalousie à l'encontre de Lindor, veut enlever Mirsa. Il commande à ses soldats de s'emparer de la Nègresse, afin d'agir ensuite à sa guise. Les soldats s'exécutent, et nous n'entendons plus du tout parler de la Nègresse. Les spectateurs ne sauront rien de sa destinée. Elle est totalement oubliée. Cela dénote non seulement un manquement grave au fonctionnement du schéma dramatique, mais encore révèle une indifférence notoire à l'égard de la situation de ce personnage.

Enfin, *L'Aventurier*, dont l'action se situe à Saint-Domingue, fait apparaître un personnage noir qui n'est cette fois pas appelé « Nègre » mais « Africain ». Il est présenté comme un « valet ». L'Africain se révèle plein de sagesse. Ici, il dialogue avec un valet blanc :

Je sçais très bien que ma couleur est sombre
 Mais votre blanc est beaucoup chargé d'ombre ;
 Et franchement, embrassant notre état,
 Vous devriez être moins délicat.
 Je sers, mais c'est par le sort de la guerre,
 Vous, vous servez par choix ou par misere (p. 3).

Il dresse une analyse fine de la condition sociale de la servitude. Son intelligence ne le rend aucunement révolté. Il pratique une philosophie résignée et est tout entier dévoué à son maître :

Pour mon maître
 Je me ferois jeter par la fenêtre ;

J'affronterois la foudre et le trépas,
Et vos fureurs ne m'épouvantent pas. (p. 3-4)

Cependant, l'intérêt porté à ce personnage est relatif. Il n'est présent que dans une seule scène. Son rôle est d'apporter une couleur locale à la pièce, tout en rappelant qu'un bon esclave, ce qu'il est, est un esclave qui sait rester à sa place, dans l'obéissance à son maître.

Pour cerner l'intérêt d'une telle représentation sur la scène nantaise, un rapide aperçu historique est nécessaire. Car si le passé négrier de Nantes est connu, plus surprenants peuvent paraître la présence et surtout le nombre de Noirs au sein de la ville de Nantes. Le poète Desforges-Maillard constate en 1730 : « Dans la ville, les gens sont de deux couleurs, Blancs et Noirs ; on voit une quantité prodigieuse de Nègres qui trottent dans les rues. Toute femme riche est suivie par six Nègres et une Nègresse. » Ces domestiques noirs ramenés en métropole qui ont échappé aux durs travaux des champs sont généralement assez bien traités et très attachés à leurs maîtres, affirme A. de Wismes²⁰. La situation de la Nègresse de *Mirsa* et du valet africain reflète donc une réalité que les Nantais connaissent bien. Mais le grand nombre de Noirs à Nantes finit par provoquer quantité d'inquiétudes. Les bourgeois se plaignent de ce qu'ils « troublent le sommeil des honnêtes gens par leurs cris et leurs querelles »²¹. Les spectateurs nantais de *Mirsa* ont donc dû percevoir dans la représentation du groupe d'agresseurs noirs le reflet de leurs propres craintes.

Dans ces pièces touchant à l'exotisme, la représentation de l'étranger était évidemment attendue ; mais tout aussi intéressante est la représentation des Français.

REPRESENTATION DES FRANÇAIS POUR LE PUBLIC NANTAIS

On ne peut traiter de l'exotisme sans étudier l'image donnée des Français, mise en relief par la représentation de l'étranger lui-même. Il s'agit de Français de métropole, dont le particularisme local pourra être renforcé par la présence d'une figure étrangère, ou de Français qui vivent ou ont vécu à l'étranger, particulièrement dans les îles. Les pièces qui

20. *Op. cit.*

21. *Ibid.*, p. 109.

furent d'abord représentées dans une autre ville que Nantes ne nous apportent guère d'éléments pertinents sur la représentation des Français. Plus riches sur ce point sont les œuvres qui furent créées à Nantes, comme *L'Aventurier* et *L'Amour filial* ainsi que *Le Mariage de Toinette ou la fête bretonne*.

Eloge du caractère breton dans *Le Mariage de Toinette*

La pièce écrite par Patrat se déroule à Couëron près de Nantes. La valeur de l'Anglais y fait sans cesse écho à la valeur des Bretons. L'Anglais agit avec « noblesse et générosité » : « c'est pas là ein mérite, c'est ein devoir, chacun a le sien a remplir. » (p. 10) Et le Breton est « franc comme l'or, brave comme César... » : « Pardi ! qn'y a rien d'étonnant, j'sis breton ! » (p. 25) Les qualités de l'étranger et celles des Bretons sont ici mises en parallèle de telle sorte que l'on rebondit des unes aux autres dans une constante valorisation des personnages. Cependant l'éloge de l'Anglais s'applique au seul personnage de George Spiker et non à l'ensemble de ses concitoyens ; *a contrario* les qualités bretonnes sont présentées comme intrinsèques à la population locale. L'éloge du personnage étranger induit donc un rapport de comparaison entre l'Anglais et les Bretons, comparaison favorable à ces derniers dans la mesure où sont présentées les qualités d'un seul individu face à celles de tout un « peuple ». *Le Mariage de Toinette* rend compte par conséquent d'une particularité locale : la fierté d'être breton.

Représentation idéalisée des Français des îles

Dans la préface de *L'Aventurier*, Rolland affirme dessiner des portraits en totale adéquation avec la réalité.

Je n'ai point cherché dans cette Piece à accumuler de fades louanges pour les Habitants de l'Amérique ; je n'ai fait simplement que peindre leur façon d'agir. Les représenter avec de la fermeté, & faisant, sans affectation, des actions généreuses, c'est en faire un portrait auquel ceux qui les ont pratiqués peuvent aisément les reconnoître.

Dans les deux pièces de Rolland, les « Habitants » des îles sont des êtres vertueux. On distingue d'ailleurs des qualités communes aux principaux protagonistes de *L'Aventurier* et de *L'Amour filial*.

Afin de faire éclater la vérité, les personnages sont assez ingénieux pour dissimuler provisoirement leur état d'esprit. Ainsi, dans *L'Aventurier*, Cidalise, qui habite avec sa mère à Saint-Domingue, est courtisée par un prétendu chevalier dont elle suspecte la malhonnêteté. Elle parviendra à le confondre, avec la complicité de son amant Damon, en poussant ledit chevalier à inventer des mensonges éhontés. Ce dernier, désireux de séduire Cidalise et d'obtenir ainsi sa fortune, vient de lui affirmer qu'il sera bientôt marquis. Cidalise feint alors d'être intéressée par le fait de devenir elle-même marquise et sous-entend de cette façon qu'elle accepterait de l'épouser. Damon, qui se prêle au jeu, remarque : « Il faut aussi pour que Monsieur possède / Ce Marquisat, que son aîné décede » (p. 10). En effet, un chevalier au XVIII^e siècle est le cadet de la famille ; l'aîné est seul bénéficiaire des titres et de la fortune de sa famille. La remarque de Damon est donc tout à fait justifiée. Aussi le Chevalier se souvient-il – fort à propos ! – que son frère aîné a fait une mauvaise chute de cheval, six mois auparavant et qu'il ne s'en remettra sans doute pas. Et Damon de conclure, à Cidalise : « Vous avez fait mourir son aîné.../ Cet accident est bien imaginé » (p. 11).

Dans *L'Amour filial*, Ormin est de retour en métropole. Il est le fils aîné de M^{me} Ormin qui l'avait envoyé vivre, quinze ans auparavant, dans les îles (qui ne sont pas nommées plus précisément), pour des raisons qui restent assez floues, mais qui sont en rapport avec la préférence de M^{me} Ormin pour son second fils. Dans la scène d'exposition, Ormin se confie :

ORMIN, *seul*, sous le nom de LE FRANC.
Dans ces lieux si chéris où je reçus le jour,
Après quinze ans d'exil, je me vois de retour.
Si long-tems éloigné, malgré moi de ma mere,
Pourrais je en ce moment la trouver moins sévère [...] (p. 9)

Ormin, afin de connaître les réels sentiments de sa mère à son égard, se fait passer à ses yeux et à ceux de son frère et de sa sœur pour son propre meilleur ami, et répond alors au nom de Le Franc. Les supercheries

montées par Ormin ou Cidalise n'ont d'autre but que de faire éclater la vérité.

En plus de leur capacité à faire preuve d'ingéniosité, les personnages imaginés par Rolland sont caractérisés par la bonté. Les protagonistes de *l'Aventurier* pardonnent aisément au prétendu valet du Chevalier, en réalité complice de ce fourbe, lorsqu'il fait montre de repentir. Ormin, le héros de *l'Amour filial*, qui aurait quelque raison d'en vouloir à sa mère et à son frère, ne ressent pourtant aucune colère ni rancœur à leur égard. Il tente de consoler sa mère devant l'étendue de ses remords et cela juste avant de lui dévoiler son identité : « [...] pourquoi donc, par des termes si forts, / D'une mere adorée exagérer les torts ? / Son fils sans murmurer sent le mal qui l'opprime. / Non, vous ne devez rien à ce fils malheureux, / rappelez vos esprits... » (p. 34).

Le Joueur de Nantes aux îles

Celui qui vient perturber le monde de Saint-Domingue, c'est l'aventurier. Le *Dictionnaire de l'Académie* définit en 1762 l'aventurier comme « celui qui n'a aucune fortune, & qui vit d'intrigues ». Ce terme désigne également certains coureurs de mers, qui « piratent sur les mers de l'Amérique ». Celui qui se présente dans *l'Aventurier* comme un chevalier à madame Argan, afin d'obtenir la main de sa fille Cidalise, correspond en quelque sorte à ces deux acceptions. Le « Chevalier » n'est en fait que le fils d'un valet, qui, ayant contracté trop de dettes au jeu en métropole, vient courir sa chance sous une fausse identité dans les îles, dans le but de « pirater » la crédulité de riches familles. Ce personnage fait écho au chevalier de *l'Amour filial*. Ce dernier, frère du héros Ormin, dissipe la fortune familiale aux jeux ; il est loin d'être accablé par le remords, la passion du jeu étant la plus forte :

[...] quand on est au jeu
On ne compte pas perdre, on commence par peu ;
Un tout... un tout du tout par malheur nous enfile :
Que veux-tu ?... le hazard trompe le plus habile.

Il est désormais notoire que le jeu était très en vogue au XVIII^e siècle. Ce fait de société est très largement abordé au théâtre. Ce qu'il y a

néanmoins de remarquable dans ces pièces, c'est que, d'une part, dans *l'Amour filial* la scène se passe à La Rochelle, dont la situation portuaire évoque celle de Nantes. Or c'est à Nantes que presque tous les cartiers parisiens timbraient leurs tarots de la mention espagnole *fechas en Nantes*. Cette industrie florissante avait incité beaucoup de Nantais à se passionner pour les jeux de hasard²². Et comme l'argent coulait à flots dans certaines maisons mal famées, toute une pègre d'aventuriers, de coupeurs de bourse, et de femmes « réputées dangereuses » était venue graviter autour des tavernes dont les activités nocturnes s'avéraient de plus en plus inquiétantes. Plusieurs fils de négociants nantais se livrent, emportés par la frénésie du jeu, à certaines bassesses.

Cette frénésie du jeu et des débauches qu'il entraîne sont également décrites dans *l'Aventurier*. Rolland y campe un chevalier joueur arrivant dans les îles où la vertu des habitants leur permet de ne sombrer ni dans la folie du jeu ni dans la malhonnêteté. Et c'est encore un habitant des îles, presque un personnage exotique puisqu'il n'a pas grandi dans son pays, Ormin qui, revenu en France, parvient à sauver sa famille des conséquences des débauches de son frère.

L'Amour filial comme *l'Aventurier* offrent au spectateur une image complaisante des îliens. Il s'agit d'une part de montrer les îles comme source de bonheur, et d'autre part d'ériger le négrier en homme vertueux.

On remarque en conclusion que la scène nantaise proposa au XVIII^e siècle des œuvres en rapport avec l'exotisme, et ce dans sa plus large acception. Ce fait est consécutif à deux phénomènes : le premier est relatif à la mode de l'époque et le second est lié à la spécificité nantaise du commerce avec les Antilles. L'étude des éditions nantaises rend compte du goût des Nantais pour ce sujet. Elle permet également de noter que les différences qui existent entre ces éditions et les éditions originales – du moins celles que nous avons pu consulter – ne touchent pas au thème de l'exotisme, mais furent vraisemblablement motivées par une volonté de plus grande lisibilité. Les œuvres qui, quant à elles, furent d'abord représentées et éditées à Nantes, nous apprennent que le théâtre ne contrevenait pas à son rôle social dans la Cité des Ducs, celui de rassurer les consciences. Il confirmait le particularisme local – la fierté bretonne – et présentait les Français des îles comme des êtres magnanimes. En effet,

22. *Ibid.*, p. 116-117.

et les éditions de *l'Amour filial* et de *l'Aventurier* sont là pour l'attester, les Nantais ont pu voir et lire des représentations dithyrambiques des colons français. La singularité nantaise ne réside pas dans le fait de présenter des *realia* exotiques, mais de faire des îles des lieux paradisiaques ; leur description ne fait certes nullement penser à un âge d'or où la nature ne serait pas hostile aux hommes. Au contraire ces îles sont le triomphe de la civilisation, mère des vertus, sur laquelle le vice n'a pas prise.

BIBLIOGRAPHIE

Editions nantaises des œuvres étudiées

- ARNOULD, *La Mort du Capitaine Cook*, Nantes, A.-J. Malassis, 1789.
 AUDINOT, ARNOULD et GABIOT, *Dorothée*, précédée du prologue *Les Preux Chevaliers*, A.-J. Malassis, Nantes, s.d.
 M^{lle} DORCEY, *Niza et Békir*, Nantes, Chez Vatar, fils aîné, 1771.
 GARDEL, *Mirsa*, Nantes, Chez A.-J. Malassis, s.d.
 PATRAT Joseph, *Le Mariage de Toinette*, Nantes, Brun l'aîné, 1782.
 ROLLAND J.-J., *L'Aventurier*, Nantes, Chez veuve Vatar, 1768.
 ROLLAND J.-J., *L'Amour filial*, Nantes, Veuve Vatar & Fils, 1768.

Éditions parisiennes consultées :

- ARNOULD, *La Mort du Capitaine Cook*, Paris, Chez Lagrange, 1788.
 AUDINOT, ARNOULD et GABIOT, *Dorothée* précédée du prologue *Les Preux Chevaliers*, Paris, imprimerie de Cailleau, 1782.

Autres textes

- BOUGAINVILLE, *Voyages autour du monde, par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'Étoile, en 1766, 1767, 1768 et 1769*, Paris, 1771.
 MONTAIGNE Michel, *Essais* (1580-1595), Livre III, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1962.

Ouvrages critiques

BADO Charles, *Nantes et ses étrangers, un aperçu sur les immigrations nantaises à travers l'histoire*, Nantes, Centre Interculturel de documentation, 1993.

BOIS Paul *et al.*, « La Révolution et l'empire », *Histoire de Nantes*, Toulouse, Privat, 1977.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Histoire du Ballet*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1966.

DAGET Serge, « Les Mots esclave, Noir et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845 », *Revue française d'histoire d'Outre-Mer*, Paris, Société française d'histoire d'Outre-Mer, 4^e trimestre 1973, tome LX, n^o 221.

DESTRANGES Étienne, *Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430-1893*, Paris, Librairie Fischbacher, 1893.

EHREUNFREUND Yaël, *Représentations et Imaginaires de l'Étranger dans le théâtre des Lumières*, Thèse de doctorat sous la direction de Michel Delon, Université de Paris X-Nanterre, octobre 1997.

EHREUNFREUND Yaël, « Hospitalité et théâtralité dans les représentations de soi et d'autrui : le Sauvage, le Juif oriental et le Sublime français », *L'Hospitalité au XVIII^e siècle*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2000, p. 61-77.

EHREUNFREUND Yaël, « Préjugé et altérité dans le théâtre du XVIII^e siècle », *Critique et légitimité du préjugé (XVIII^e-XX^e)*, éd. Ruth Amossy et Michel Delon, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, coll. « Critique de philosophie politique et juridique », 1999, p. 91-97.

FROSTIN Charles, *Histoire de l'autonomisme colon de la partie française de St Domingue aux XVII^e et XVIII^e siècles, Contribution à l'étude du sentiment américain d'indépendance*, Thèse présentée devant l'université de Paris le 28 juin 1972, Université de Lille III, 1973, t. I et II.

FUCHS Max, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Lexique des troupes de comédiens [1933], Genève, Slatkine Reprints, 1976.

FUCHS Max, « Le théâtre à Bordeaux de 1772 à 1790 d'après le *Manuscrit Lecouvreur* », *Revue historique de Bordeaux*, t. 33, 1940, p. 5-6.

GRELL Chantal *et al.*, *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, Critique et Histoire », 1989.

GRIEDER Joséphine, *Anglomania in France 1740-1789. Fact, fiction and political discourse*, Genève, Droz ; 1985.

LAGRAVE Henri *et alii*, *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, Éditions du C.N.R.S., coll. « Centre régional de publication de Bordeaux », 1985, t. I.

LESTRINGANT Frank, *Le Cannibale, Grandeur et décadence*, Paris, Perrin, coll. « Histoire et décadence », 1994.

MAIGNE Vincenette, « Évolution en diachronie du mot et de son champ sémantique », *Exotisme et création*, Actes du colloque international du 19 au 21 mai 1983, Lyon, Publications de l'université Jean Moulin, L'Hermès, 1985.

MEYER Jean, « Le commerce nantais du XVI^e au XVIII^e siècle », *Histoire de Nantes*, Toulouse, Privat, 1977, p. 123.

MOURA Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures européennes », 1998.

MOUREAU François *et al.*, *Miroirs de textes. Récits de voyage*, Colloque du Centre de recherche sur la littérature des voyages, Nice, Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Sorbonne, 1998.

MOUSSA Sarga, *L'idée de « race » dans les Sciences humaines et la littérature (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Actes du colloque international de Lyon (16-18 novembre 2000), L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences », 2001.

ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* [1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996.

DE WISMES Armel, *Les Grandes Heures de Nantes*, Paris, Perrin, 2001.