

## Carmontelle, un théâtre du dérisoire

Camille CHOLLET  
Université de Rouen-Normandie  
CÉRÉdI – EA 3229

Louis Carrogis, dit Carmontelle, est un personnage singulier. Né en 1717 et mort en 1806, il traverse le XVIII<sup>e</sup> siècle. Fils d'un cordonnier de la rue du Cœur-volant, et petit-fils de paysan, il connaît une ascension sociale étonnante, qu'il doit à des talents multiples : il devient « amuseur » pour la haute aristocratie, attaché à la maison d'Orléans. C'est un écrivain polygraphe, auteur dramatique – il écrit près de deux-cents proverbes et quatre recueils de comédies, exclusivement destinés au théâtre de société – romancier, critique d'art également, succédant à Diderot dans la critique des Salons après 1779. Il est aussi dessinateur, portraitiste : on lui doit plus de sept cents portraits et gravures, dont certaines comme *Le Jeune Mozart* ou *La Malheureuse Famille Calas* ornent encore les manuels scolaires. Il est paysagiste enfin : c'est lui qui dessine pour le duc de Chartres le parc dont une partie subsiste à Paris sous le nom de parc Monceau.

C'est son théâtre qui fait l'objet de nos travaux. Il s'agit de théâtre de société exclusivement, de pièces conçues pour être jouées en amateur, et dans un strict entre-soi, par les commanditaires de Carmontelle. La notion de dérisoire occupe une place essentielle dans notre hypothèse de lecture.

Contrairement à d'autres auteurs de société – à Collé par exemple, son collègue et rival à la cour d'Orléans – Carmontelle ne tente jamais de passer à la scène officielle. En peinture comme en littérature, il fait le choix de formes mineures : portraits à l'aquarelle, théâtre de société, comédies courtes ou proverbes dramatiques... autant de formes peu codifiées et peu prestigieuses. Son œuvre est nourrie d'éléments quotidiens, tissée d'allusions aux modes, aux divertissements en vogue, à l'actualité littéraire, aux préoccupations éphémères de la noblesse d'Ancien Régime – la course aux promotions est en particulier un thème récurrent – ce qui fait de son œuvre une source documentaire intéressante sur la vie quotidienne de ce groupe social avant la Révolution. La peinture du réel est de plus, chez Carmontelle, caractérisée par une faible transposition ; plusieurs commentateurs, depuis le baron Grimm jusqu'à, de nos jours, Marie-Emmanuelle Plagnol, grande spécialiste du théâtre de société, lui reprochent de se contenter d'un décalquage du réel aboutissant à la platitude. D'après Grimm, Carmontelle est dénué de « cette petite pointe de poésie et de verve qui fait que ce qui est insipide en nature devient exquis et piquant dans l'imitation<sup>1</sup> ».

Carmontelle serait-il donc un auteur insipide, dont l'œuvre, indissociable de son époque et de son contexte d'élaboration, ne mériterait d'être relue que comme témoignage historique ? Cette œuvre échappe sans doute aux formes habituelles de la création théâtrale et aux critères traditionnels d'évaluation de l'œuvre littéraire. Il nous apparaît que le manque manifeste de profondeur, l'appauvrissement des êtres opéré par

---

<sup>1</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, de 1770 jusqu'en 1782, par Grimm et Diderot*, Paris, Buisson, 1812, vol. 1, p. 480.

le théâtre de Carmontelle, reçoivent une explication globale – autre que l’insuffisance supposée de l’auteur –, et correspondent à une démarche délibérée. Carmontelle, c’est notre hypothèse, explore délibérément la représentation du futile. La représentation du rien paraît même être une de ses tentations.

Un grand nombre de ses pièces, au sein du corpus de proverbes notamment, sont dénuées d’intrigue ; dans plusieurs, le seul déroulement est celui de la conversation, une conversation quotidienne, un tissu de banalités qui semblent n’être représentées que pour elles-mêmes. Il y a généralement chez Carmontelle une tendance à l’évident dramaturgique, un amincissement de la matière de l’intrigue, jusqu’à l’inexistence. Sa dernière œuvre publiée constitue un cas-limite, au titre révélateur : il s’agit des *Conversations des gens du monde dans tous les temps de l’année* (1786). Une telle œuvre pose la question du genre : a-t-on encore affaire à du théâtre ?

### **Carmontelle, un « amuseur d’autrefois »**

On sait relativement peu de choses sur la jeunesse de Carmontelle, né Louis Carrogis. Il est issu d’une famille d’artisans aisés : son père, lui-même fils d’un petit vigneron du Languedoc, est cordonnier rue du Cœur-Volant, à Paris. C’est au collège Louis-le-Grand – qui accueille à la fois les rejetons des plus grandes lignées et les fils de la petite bourgeoisie artisanale et commerçante – que Carmontelle étudie. Il y acquiert une culture vaste, y découvre le théâtre qu’on y pratique comme moyen d’éducation, et se spécialise dans l’étude de l’arithmétique et de la géométrie. Devenu ingénieur topographe, il participe à ce titre à la guerre de Sept Ans, puis s’attache au marquis de Pons, gouverneur du jeune duc de Chartres. C’est ainsi qu’il entre dans la maison d’Orléans, en qualité de lecteur du duc – futur Philippe-Égalité – auquel il est chargé de montrer à dessiner.

Alors qu’il est encore à l’armée, il entreprend pour divertir les officiers de croquer leur portrait à l’aquarelle et d’esquisser de petites comédies brèves dont il dirige lui-même l’exécution. Il met à profit ces talents dans sa nouvelle position, fréquente les salons parisiens, réalise des séries de portraits à l’aquarelle, peint toute la société de son temps, et écrit des comédies. Il devient l’ordonnateur des divertissements du duc d’Orléans, en même temps que Charles Collé qu’il concurrence et finit par éclipser auprès du protecteur. Il cultive particulièrement le genre du proverbe dramatique, qu’il n’a pas inventé mais qu’il développe au point d’en faire une forme théâtrale à part entière. Ses œuvres sont jouées dans de nombreuses sociétés d’amateurs et éditées à plusieurs reprises – marque certaine de succès.

Après la Révolution, qui cause sa ruine avec la déroute de ses protecteurs – son ancien élève passe à la guillotine –, il se retire en banlieue chez une de ses sœurs et tente pour survivre de vendre sa collection de portraits, dont il cherche à maintenir à tout prix l’intégrité, refusant de s’en défaire pièce par pièce. Il perfectionne également le système de transparents qu’il a mis au point et cherche à le faire breveter. Il meurt en 1806, réduit à la misère. Ses comédies et proverbes connaîtront un vif regain d’intérêt sous la Restauration, comme en attestent les réimpressions (en 1822 et 1825 notamment).

### **Écrire sous commande : de la connivence à la complaisance ?**

La question de la liberté de création se pose évidemment dans le cas d’un auteur écrivant sur commande. Marie-Emmanuelle Plagnol a montré que le théâtre de Carmontelle devait être étudié suivant sa spécificité de théâtre de société, c’est-à-dire

suyant des critères non exclusivement littéraires<sup>2</sup>. Un tel théâtre remplit en effet une fonction sociale, en permettant à l'aristocratie de s'identifier comme groupe. Le choix de peindre le banal, le quotidien, correspond en effet à la valeur de ces détails comme signes identificatoires : mettre en scène des dames de la haute société occupées à parfiler, par exemple, c'est tendre un miroir au spectateur, lui renvoyer l'image de sa caste en la représentant à travers une activité qui la caractérise.

C'est ainsi, d'après Marie-Emmanuelle Plagnol, que s'explique le succès de Carmontelle, mais aussi le relatif « manque de finesse » d'une œuvre marquée par une « erreur sur la nature de l'illusion théâtrale<sup>3</sup> ». La question de la connivence nous apparaît cependant complexe dans le cas du théâtre de Carmontelle. Le jeu de la connivence, nous semble-t-il, n'est pas univoque, mais comporte une ambiguïté fondamentale. Fréquemment dans les pièces, différents indices permettent de discerner un fonctionnement à deux niveaux.

Au premier abord – davantage dans les comédies que dans les proverbes –, on a affaire à une représentation complaisante de l'aristocratie : de « bonnes gens » offrent une vache à une brave femme (*Les Bonnes Gens*<sup>4</sup>), un couple d'aristocrates philanthropes blâme une grande dame étourdie et égoïste (*La Recommandation*<sup>5</sup>), un groupe d'amis raisonnables tourne en dérision une vieille coquette ridicule (*Le Bal*<sup>6</sup>)... Pris au premier degré, c'est sans intérêt voire insupportable. Mais un second niveau de lecture est possible : chaque fois que les bons sentiments sont trop poussés, que la pièce est insipide, un détail ironique vient frapper de nullité le reste du discours. Ainsi dans *La Recommandation* : les époux philanthropes usent d'un langage particulièrement lyrique et ampoulé, ils parlent de « délicatesse », de « sensibilité de l'âme », de « la grande satisfaction de faire le bien<sup>7</sup> », dans une accumulation de clichés ; or on apprend au début de la pièce que la femme lit un roman sentimental, dont tous ces beaux discours paraissent précisément être tirés.

Le procédé du contrepoint comique est aussi souvent utilisé : au milieu d'un combat de sacrifice entre deux frères amoureux d'une même femme, une allusion érotique se glisse dans le discours vertueux, comme un clin d'œil au spectateur alerte, introduisant immédiatement la distance<sup>8</sup> ; ailleurs, le récit d'un amour malheureux, en longues tirades introduites par un « ah ! puisque tu le veux, écoute-moi<sup>9</sup> » qui parodie la tragédie, est ponctué des répliques lapidaires et ironiques de l'interlocuteur : « c'est à merveille ! », « voilà un grand malheur, effectivement<sup>10</sup> ! »

Plusieurs niveaux de lecture apparaissent ainsi dans une œuvre où l'ironie semble toujours près d'affleurer. Sans doute s'agit-il de rappeler qu'on a affaire à un jeu, dans lequel l'auteur pas plus que les spectateurs ne se prennent vraiment au sérieux ; la distance introduite à l'égard de la représentation des bons sentiments, du triomphe de la morale, de tout un univers inspiré par la comédie larmoyante, ainsi qu'à l'égard d'une représentation consensuelle de l'aristocratie, pose néanmoins question. L'ascension de Carmontelle à la cour d'Orléans coïncide avec celle de Madame de Montesson,

<sup>2</sup> Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Les proverbes de Carmontelle : jeu de miroir et jeu de société », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 1997, n° 2, Société d'Histoire du Théâtre, Paris, p. 163-178.

<sup>3</sup> Marie-Emmanuelle Plagnol, art. cité, p. 172.

<sup>4</sup> Dans *Théâtre de Campagne*, Paris, Ruault, 1775, vol. 2, p. 145-152.

<sup>5</sup> Dans *Proverbes dramatiques*, Paris, Jorry, 1769, vol. 6, p. 107-136.

<sup>6</sup> Dans *Conversations des gens du monde dans tous les temps de l'année*, Paris, Polytype, 1786, « Quatrième journée », p. 286-301.

<sup>7</sup> *Proverbes dramatiques*, op. cit., vol. 6, p. 108-110.

<sup>8</sup> *Le Testament singulier* dans *Théâtre de Campagne*, op. cit., p. 29.

<sup>9</sup> *L'Homme qui craint d'aimer* dans *Proverbes dramatiques*, Paris, Jorry, 1769, vol. 4, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

maîtresse puis épouse morganatique du duc, elle-même auteure de pièces sentimentales aussi insipides qu'interminables, dont elle infligeait la représentation<sup>11</sup> ; l'ambiguïté des pièces de Carmontelle pourrait-elle alors être une des sources de son succès ? Peut-être est-ce à travers leur double niveau de lecture que se joue la connivence, connivence établie entre l'auteur et les spectateurs qui discernent l'ironie, par-dessus la tête de ceux qui ne la discernent pas ?

Il nous semble en tout cas qu'il s'agit, non d'une œuvre naïve, mais d'une œuvre qui joue avec le cynisme. Une fois écarté l'écran fragile des bons sentiments, une société en proie à l'effondrement des valeurs apparaît.

Un certain nombre de personnages jouent un rôle d'alibi : souvent présents dans les pièces à dimension satirique, ils incarnent les « bons nobles », sorte de personnages-témoins qui autorisent la satire d'autres « mauvais membres » de la communauté, satire ainsi rendue peu subversive. Ces personnages-alibis sont ceux qui tiennent le plus de discours creux, menacés d'invalidation par une discrète ironie. Les autres figures, les plus nombreuses, sont celles des cyniques : êtres gouvernés exclusivement par l'intérêt personnel, jeunes barons pour qui le mariage est une affaire d'argent, rivaux qui se livrent une guerre d'intrigue sans merci pour obtenir des gratifications ou des places, séducteurs libertins persiflant leurs victimes, femmes adultères sans remords... les exemples sont nombreux, tant dans le corpus des proverbes que dans celui des comédies. Certaines pièces (le proverbe du *Diamant*<sup>12</sup>, par exemple) sont ouvertement cyniques ; elles sont rares toutefois : la plupart du temps le cynisme est recouvert d'une apparence de morale plus ou moins factice.

Le reflet renvoyé à l'aristocratie est donc plus cruel qu'il n'y paraît, ce qui pose une double question : celle de la réception de ce théâtre, et celle de la marge de manœuvre de Carmontelle. Est-ce dans ce reflet sombre que l'aristocratie se reconnaît ? La satire, le cynisme, étaient-ils perçus, et par qui ? Il y a là une enquête à mener, aux implications sociologiques et historiques. Par ailleurs, la peinture du cynisme est un facteur à géométrie variable dans l'œuvre de Carmontelle, posant la question d'une autocensure possible. Les *Conversations des gens du monde* représentent à cet égard un cas à part. Les deux premières journées sont ouvertement satiriques : pas de personnages-relais cette fois, tous sont englobés dans la satire, la noblesse apparaît frivole, calculatrice, imbécile, l'égoïsme le plus absolu règne ; la violence sociale à l'égard des inférieurs (domestiques, couturières...) s'y manifeste également. Cette œuvre interroge : audacieuse également par sa forme, elle ne présente aucune unité de lieu et semble avoir un statut à la limite de l'œuvre dramatique. Cette œuvre est-elle encore destinée à être lue, à défaut d'être jouée, par les destinataires habituels du théâtre de société ? L'auteur profite-t-il d'une relative liberté pour laisser libre cours à la veine satirique, et sans doute à l'amertume, qu'il doit réfréner ou maquiller dans ses compositions habituelles ? La frontière de ce qui peut être perçu comme vice de bonne compagnie par l'aristocratie, est-elle ici dépassée ? Les Journées suivantes sont de facture plus consensuelle, proches des comédies du *Théâtre de campagne* ou du *Théâtre du Prince Clénerzow* (1771). S'agit-il d'un recul ? L'édition a-t-elle simplement été complétée ?

Le choix de peindre la surface futile de la vie mondaine se charge ainsi de signification, dans un théâtre qui tend à évoquer le cynisme et le néant des rapports sociaux dans la classe dominante. Le traitement du dialogue, composé si l'on en croit

<sup>11</sup> « [Le] dénouement arrivait au bout des cinq actes, comme les morts de vieillesse, parce qu'il faut bien que tout finisse » écrit le duc de Lévis (dans « M<sup>me</sup> de Montesson », *Souvenirs et portraits*, Paris, Beaupré, 1815, p. 255).

<sup>12</sup> Dans *Proverbes dramatiques*, Paris, Merlin, 1768, vol. 1, p. 301-345.

Carmontelle d'après « le ton de la conversation<sup>13</sup> », témoigne par ailleurs d'une attention portée aux échecs de la parole – un trait singulier pour un auteur de cette époque.

### **La parole dérisoire dans le théâtre de Carmontelle : une dramaturgie du vide**

L'exploration des échecs de la parole revêt deux formes. Le trop plein de paroles creuses, d'abord : il s'agit d'une sorte de parole démonétisée, grands discours sentimentaux, charitables ou amoureux, frappés de nullité par un clin d'œil ironique. Les exemples sont multiples, on peut citer en plus de ceux déjà évoqués, celui de la comédie du *Prisonnier*<sup>14</sup> dans laquelle un couple de jeunes amants aux échanges fades est doublé par un duo grotesque de vieillards lubriques. La technique est ici celle du contrepoint grotesque. Une autre forme de dialogue dysfonctionnel met en scène une parole qui s'essouffle. L'intérêt ne réside plus alors dans le dialogue lui-même, mais dans ses failles. Le proverbe du *Distrait*<sup>15</sup> en offre un exemple caractéristique : un Marquis souhaite demander en mariage une jeune Comtesse, mais le moment venu il ne parvient pas à se souvenir qu'il doit lui faire sa demande et tous deux discutent de frivolités. La parole ne semble plus parvenir à dire l'amour, dans la bouche de deux êtres qui apparaissent comme des coquilles vides, asséchés qu'ils sont par la dissipation et l'égoïsme.

Remarquons que dans ce monde de parole démonétisée, une forme de parole reste puissante : celle qui est instrument d'intrigue, de persiflage ou de mensonge. Ainsi dans *Les Visites du jour de l'an*<sup>16</sup>, une femme en complimente une autre de manière outrageusement fallacieuse, afin de gagner sa protection pour son neveu ; les compliments agissent comme des paroles magiques : le jeune homme est aussitôt décrit comme voué à réussir, digne « d'obtenir un régiment<sup>17</sup> », sa réputation doit se répandre dans le monde... la parole creuse apparaît cette fois remarquablement efficace.

Le jeu de miroir à l'œuvre dans le théâtre de Carmontelle est donc plus complexe qu'il n'y paraît ; la facilité apparente recouvre une ambiguïté fondamentale, le vide des dialogues et des personnages peut être rapporté à une démarche délibérée, dans un théâtre qui fait du dérisoire, de la représentation du futile, son objet. Étonnante exploration, qui pose des questions multiples, à commencer par celle de sa réception par son public destinataire.

<sup>13</sup> « Lettre de l'auteur à M<sup>me</sup> de \*\*\* », *Proverbes dramatiques, op. cit.*, vol. 1, p. 4-7.

<sup>14</sup> Dans *Théâtre de campagne*, Paris, Ruault, 1775, vol. 1, p. 129-200.

<sup>15</sup> Dans *Proverbes dramatiques, op. cit.*, vol. 2, p. 342-364.

<sup>16</sup> *Conversations des gens du monde, op. cit.*

<sup>17</sup> *Conversations des gens du monde, op. cit.*, vol. 1, p. 33.