

## Scènes de comédie dans les *Lettres de l'année 1671*

Laure DEPRETTO  
ATER, Université Paris 8-Saint-Denis

### Préambule<sup>1</sup>

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais indiquer tout de suite une référence bibliographique toute récente qui traite plus généralement de la question du rire pour l'année 1671 :

Nathalie Freidel, « Le Rire de la marquise : folies, lanternes et turlupinades » dans *La Première année de correspondance entre M<sup>me</sup> de Sévigné et M<sup>me</sup> de Grignan*, dir. Cécile Ligneux, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 67-76.

S'il est certain que le rire et le comique occupent une place de choix dans cette correspondance (Talleyrand écrivait notamment à propos de Sévigné « qu'on l'entendait rire du bout de la rue<sup>2</sup> »), il est peut-être moins évident de parler de *scènes de comédie* dans un cadre épistolaire. En effet, le syntagme renvoie immédiatement à l'univers dramatique. La *scène* désigne la partie d'un acte, le segment compris entre l'entrée ou la sortie d'un ou de plusieurs personnages. C'est un des sens du mot dès l'époque classique. Mais c'est aussi un espace, l'espace scénique ou l'espace représenté (les acteurs se déplacent sur une *scène*, ou « la *scène* se passe dans le palais d'Auguste »). Voici la définition complète donnée par le *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 :

SCENE. s. f. La partie du theatre, où les acteurs representent devant le public. Dés que cet acteur paroist sur la scene. la scene estoit trop remplie d'acteurs.

Il se prend aussi quelquefois pour tout le theatre. La decoration de la scene. la scene representoit le palais d'Auguste.

On dit fig. qu'Un homme paroist sur la scene, pour dire, qu'Il est dans un poste, dans un employ qui attire les yeux du monde sur luy.

Scene, se dit aussi Du lieu où s'est passée l'action que l'on represente sur le theatre, & dans ce sens on dit, que La scene est à Rome, est à Babylone, pour dire, que L'action que l'on traite dans une piece dramatique, qu'on represente sur le theatre, s'est passée à Rome, à Babylone.

Scene, se dit encore de chaque partie d'un acte du poëme dramatique, où l'entretien des acteurs n'est interrompu ny par l'arrivée d'un nouvel acteur, ni par la retraite d'un de ceux qui sont sur le theatre. Le poëme dramatique se divise en actes, & les actes se divisent en scenes. l'entrée ou la sortie d'un acteur fait une nouvelle scene, fait changement de scene. les liaisons des scenes sont admirables dans cette piece. il y a dans cette piece des scenes bien plus belles, bien plus fortes les unes que les autres. une scene trop longue. une scene languissante. une scene passionnée.

On dit fig. d'Un homme qui a surpris la compagnie par quelque chose de plaisant, d'extraordinaire, qu'Il a donné une plaisante scene, une estrange scene.

---

<sup>1</sup> L'exposé qui suit est une version de travail. Il vise à proposer aux agrégatifs des pistes permettant de construire une leçon et à leur fournir des exemples réutilisables. Il ne s'agit en aucun cas d'un texte définitif et intouchable.

<sup>2</sup> Propos cité par Nathalie Freidel, « Le rire de la marquise », art. cité, p. 67.

On dit dans le mesme sens, qu'Il ne faut point donner de scene au public, pour dire, qu'Il ne faut point faire parler de soy mal à propos.

Une *scène de comédie*, c'est d'abord une séquence dialogique appartenant à une comédie, c'est-à-dire à une pièce visant et suscitant comme effet principal le rire, à tout le moins le sourire.

Il est bien sûr possible d'utiliser le mot *scène* en dehors de l'univers du théâtre, soit dans l'univers pictural quand on parle d'une *scène de chasse* par exemple, ou plus généralement d'une *scène de genre* ; soit comme on le dit au quotidien (quand on *fait une scène* à quelqu'un par exemple), par association avec la dimension théâtrale, voire théâtralisée de la vie sociale. Ainsi la définition de l'Académie citée ci-dessous enregistre-t-elle ce sens comme un emploi figuré : « On dit fig. d'Un homme qui a surpris la compagnie par quelque chose de plaisant, d'extraordinaire, qu'*Il a donné une plaisante scene, une estrange scene* ». Le dictionnaire de Richelet donne quasiment le même exemple d'usage : « action particulière qui se fait en quelque compagnie. Si vous vous fussiez trouvé à la querelle de ces deux Auteurs, vous auriez veu une fort plaisante scène. »

Si l'on revient au vocabulaire de l'analyse littéraire, on emploie aussi le terme en dehors de l'analyse du texte de théâtre. Ainsi quand on veut parler d'une séquence particulière dans un roman ou dans la prose narrative en général. Dans son « Discours du récit » (*Figures III*, 1972), Genette distingue ainsi la *scène* et le *sommaire* : la scène étant le moment où la durée du récit coïncide à la durée de l'histoire, quand le lecteur a l'impression que l'action se déroule en temps réel<sup>3</sup>.

Pour résumer, on emploie le mot *scène* soit pour le théâtre, soit pour le roman, mais c'est moins attendu dans le cas d'une correspondance.

Or, le terme *scène* apparaît à de nombreuses reprises dans les lettres de 1671<sup>4</sup>, et la comédie y est très présente, dans son sens restreint (« COMEDIE. sub. f. Poëme dramatique, piece de theatre representant quelque action de la vie humaine qui se passe entre des personnes privées », Académie Française, 1694), comme dans son sens large (« toutes sortes de pieces de theatre, comme sont la Tragedie, la Tragicomedie & la Pastorale », *ibid.*).

La première forme de présence du théâtre en général dans la correspondance concerne la mention de lectures dramatiques. À intervalles réguliers, Sévigné indique à sa destinataire principale les lectures qu'elle est en train de faire. Par exemple :

Mon fils nous lit des bagatelles, des comédies qu'il joue comme Molière, des vers, des romans, des histoires. (21 juin, p. 219<sup>5</sup>).

Ces lectures collectives sont ensuite réutilisées sous la forme de citations, d'allusions plus indirectes, plus rapides. Elles sont légion dans le tissu de la lettre<sup>6</sup>. Il n'est pas rare que Sévigné mette des situations en regard de lectures fictionnelles sur le modèle de « cela ressemble à », ou encore, comme Sévigné le dit à deux reprises : tel épisode est « digne de Molière » (voir 8 avril, p. 134-135 et 31 mai, p. 201-202). Les lettres sont scandées par des mises en relation entre le réel et la fiction, par ce qu'on appelait à

<sup>3</sup> Sur cette question, je renvoie à Lise Charles : « La scène: le mot et l'idée », article disponible en ligne sur l'atelier de Fabula, [http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_scene](http://www.fabula.org/atelier.php?La_scene) [dernière consultation le 21 décembre 2012].

<sup>4</sup> Par exemple : « Mais à propos de mère, on accuse celle du marquis de Senneterre de l'avoir fait assassiner. Il a été criblé de cinq ou six coups de fusil ; on croit qu'il mourra. Voilà une belle *scène* pour notre petite amie ». 28 octobre, p. 342-343.

<sup>5</sup> On indique uniquement le jour et le mois, suivi du numéro de page dans l'édition au programme.

<sup>6</sup> Sur les pratiques de lecture, voir notamment les communications de Claudine Poulouin et Michèle Rosellini lors de cette même journée.

l'époque des « applications ». En effet, à de nombreuses reprises, Sévigné reconnaît dans le réel des situations déjà éprouvées ou expérimentées au travers de l'univers fictionnel<sup>7</sup>.

De tels phénomènes ne se limitent pas au champ du roman, mais s'étendent plus généralement à tous les types de fiction, notamment dramatiques. Lors de la journée, Cécile Tardy insistait sur le caractère majoritaire de la référence théâtrale, par comparaison notamment avec la faiblesse des références épistolaires. Après la mention de lectures, les citations et allusions correspondent à un deuxième degré d'intégration des lectures dramatiques. Ce deuxième degré est en lui-même très variable. Soit Sévigné emprunte seulement un nom de personnage pour donner un surnom à une personne réelle, soit c'est toute une situation qui est rapportée à une scène particulière etc. Sévigné parle d'une *Agnès*, en référence à *L'École des femmes* de Molière, pour parler d'une jeune fille inexpérimentée, ou encore pour l'année 1671, une *Chimène* désigne, par antonomase, une maîtresse, celle avec qui l'on entretient une relation galante<sup>8</sup>. Le modèle dramatique – et notamment comique – constitue une importante grille de lecture pour interpréter les comportements réels observables dans le quotidien.

Il me semble que le théâtre et en particulier la comédie sont présents sous une troisième forme qui combine à la fois la vitesse narrative propre à la *scène* au sens narratologique (scènes racontées comme en temps réel) et la représentation de personnes en situation de ridicule comme dans une comédie classique. Le tissu épistolaire agence des séquences de nature très différente (narration, maxime et réflexion morale, arguments, conseils, dialogues, etc.). Parmi ces séquences, j'ai décidé de m'intéresser à tous ces moments de grande théâtralité. Celle-ci est repérable soit par la forte présence de dialogues au discours direct, soit par la description minutieuse des faits et gestes, qui sont autant de quasi-didascalies. Plus spécifiquement, j'ai réduit le corpus aux cas où l'effet visé est essentiellement le rire du ou de la destinataire. Cette recherche de l'effet comique réside en particulier dans la création d'une connivence entre correspondants qui repose, on le verra, sur des phénomènes d'inclusion du destinataire absent et d'exclusion du tiers dont on cherche à rire. Le rire est bien souvent *un rire aux dépens de* et il n'est pas rare qu'une personne de l'entourage de Sévigné fasse les frais d'une telle recherche de complicité épistolaire.

Je suivrai un plan en trois parties, de manière à proposer un éventail des formes de présence de la comédie, dans sa dimension théâtralisée, ainsi que dans ses aspects moralistes (peinture du ridicule). Il convient bien sûr dans un cadre épistolaire de ne pas négliger la dimension pragmatique de ces scènes de comédie et l'effet qu'elles visent à

<sup>7</sup> Pour le roman, voir Roger Duchêne « Signification du romanesque chez les mondains » dans *Écrire au temps de M<sup>me</sup> de Sévigné. Lettres et texte littéraire*, Paris, Vrin, 1982, p. 121-138. L'auteur distingue deux formes de relation entre la vie et le roman. Tantôt les événements sont interprétés à l'aune de lectures romanesques. Tantôt, ces événements sont jugés propices à constituer la matière d'un roman encore à écrire. Voir aussi Denis Delphine, « Romanesque et galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle » dans *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq, Michel Murat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 105-117. Delphine Denis analyse la confusion consciemment entretenue entre la vie et le roman comme un signe distinctif de la galanterie : « C'est à cette porosité, précisément, que l'on peu reconnaître l'une des marques propres à l'univers de la galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle, dans lequel toute saisie des espaces de sociabilité recourt à la médiation d'une esthétique. » (p. 106).

<sup>8</sup> Sur les noms propres et leurs usages et modifications par Sévigné, je renvoie à la communication de Nicolas Laurent.

produire sur celle à qui elles sont destinées et envoyées. Ce sont donc différents aspects de la *scène de comédie* que j'examinerai successivement

1. dans le rapport qu'elle entretient à des modèles littéraires convoqués explicitement ou non,

2. dans sa relation à l'ambition de peindre le ridicule de la comédie sociale et mondaine et

3. le rôle qu'elle joue dans la fabrique de portraits en mouvement. Je mettrai l'accent, dans cette troisième partie sur le lien entre comédie et répétition et sur la manière dont Sévigné épingle et collectionne les situations du monde social, au point de créer progressivement un certain nombre de caractères à la manière de la Bruyère.

### **Discordances comiques : mélange des genres, citations et allusions à contre-emploi**

On se rappelle qu'à l'occasion du mariage manqué de la grande Mademoiselle avec le duc de Lauzun, Sévigné mobilisait le modèle tragique :

Vous savez présentement l'histoire romanesque de Mademoiselle et de M. de Lauzun. C'est le juste sujet d'une tragédie dans toutes les règles du théâtre. Nous en réglions les actes et les scènes l'autre jour : nous prenions quatre jours au lieu de vingt-quatre heures, et c'était une pièce parfaite. (24 décembre, p. 46)

Cet exemple renvoie, certes, à la tragédie mais ce passage épistolaire n'est pas le seul moment où Sévigné se rêve en dramaturge et où elle cherche à appliquer à son présent des modèles véhiculés par l'art dramatique. Il lui arrive aussi de « régler » d'autres scènes. Elle mobilise fréquemment le modèle dramatique pour représenter un moment mondain qui s'y prête particulièrement. Les situations sont évaluées, analysées à l'aune des deux grands genres dramatiques de l'époque, la tragédie et la comédie.

Je voudrais m'intéresser à deux situations au cours desquelles le comique réside notamment dans une discordance des genres, principalement quand modèle tragique et modèle comique sont mobilisés tour à tour pour le même événement ou lorsque le modèle tragique est utilisé de manière ironique pour représenter un événement d'un registre bas, trivial (ce qu'on pourrait appeler, dans une certaine mesure, un jeu héroï-comique).

### **L'incendie chez les Guitaut : un diptyque héroï-comique**

Je rappelle brièvement le contexte : dans la lettre à sa fille du 20 février (p. 73-75), Sévigné raconte un événement concernant son voisinage dans le quartier du Marais. Un incendie s'est déclaré dans la maison des Guitaut. Tout s'est bien terminé, mais dans un premier temps, Sévigné dramatise son récit à l'extrême par la multiplication des hyperboles, la succession rapide d'actions décrites au passé simple, la création d'un rythme frénétique censé mimer les mouvements de panique lié à cet incendie. Le plus frappant dans ce récit est le changement de registre opéré par Sévigné entre le récit et la scène : alors que la 1<sup>re</sup> partie est racontée sous forme d'un récit, la 2<sup>e</sup> partie est un tableau, une scène comique, au sens pictural du terme (ce sens est lui aussi enregistré à l'époque), où Sévigné s'amuse à décrire les personnes se retrouvant à moitié nues dans la rue suite à l'incendie. La transition d'un registre à l'autre est effectuée par une prétérition mise sur le compte d'un « on » anonyme (qu'on peut interpréter comme une énallage de personne) :

Mais si on avait pu rire dans une si triste occasion, quels portraits n'aurait-on point faits de l'état où nous étions tous ? (20 février, p. 75).

Cette ruse discursive permet d'opérer un passage naturel à la comédie. Comme la tragédie a été évitée, Sévigné peut, sans prendre le risque d'être inconvenante, se permettre de prendre du recul pour rendre compte *a posteriori* du ridicule de la scène. Après un premier temps relatant le comportement héroïque de toutes les personnes mises en danger (notamment le dilemme de Guitaut « qui faisait pitié » : sauver sa femme enceinte ou sa mère ?, p. 74), la lettre s'attache faire le portrait comique de chacun des habitants de la maison en feu. À quoi tient le ridicule de la scène ? D'abord à l'état de personnes surprises par le sommeil et présentes dans l'espace public dans un habillement qui appartient à la sphère de l'intime. Des personnes – dont certaines de haut rang – sont à moitié nues dans la rue. On aperçoit des parties du corps habituellement cachées, occasion pour Sévigné amusée de décrire la poitrine herculéenne du secrétaire de l'ambassadeur de Venise (p. 75). La scène crée une vive impression notamment par la prolifération des pièces de vêtement. Sévigné détaille chacun des protagonistes, de pied en cap, comme si elle décrivait une peinture représentant un portrait de groupe<sup>9</sup>. Sévigné met l'accent sur les détails de la fresque : M<sup>me</sup> de Guitaut a perdu une de ses mules, le secrétaire de la Sérénissime le cordon de sa chemise. Le caractère très visuel de la scène, le luxe de détails donné par Sévigné fait un peu oublier l'absence de l'épistolière. Alors que la prétérition annonçait un « nous [...] tous », Sévigné se garde bien de faire son autoportrait. Comme un peintre absent de son tableau – alors qu'elle jouait un rôle très important au moment de l'incendie –, Sévigné s'extrait du cercle pour en faire la peinture, à l'image du cardinal de Retz s'excluant de la galerie de portraits insérée dans ses Mémoires et consacrées aux principaux acteurs de la Fronde. On ne saura jamais dans quel état était Sévigné qui pourtant, dans la première partie de la séquence, se levait brusquement, sans vraisemblablement prendre le temps de mettre une tenue de ville (p. 73).

Un écho de la presque tragédie à la comédie est repérable dans la reprise d'un même vocabulaire. Dans la 1<sup>re</sup> partie, Sévigné cite un vers du *Cid*, « Le combat finit faute de combattants », dans la seconde partie (le portrait de groupe), c'est un cordon qui a « été perdu à la bataille ». Mais surtout, dès la citation du *Cid*, tirée du récit du combat contre les Maures, la discordance est présente. Sévigné applique un vers évoquant une bataille, un événement public, historique à une situation privée, passant ainsi, par le choix même de cette simple citation, de l'univers tragique à l'univers comique. (On rappellera ici la définition que l'Académie donne de la comédie : « Poème dramatique, pièce de théâtre représentant quelque action de la vie humaine qui se passe entre des personnes privées ». C'est ainsi sur le degré d'extension de la nouvelle que Sévigné clôt l'aventure de l'incendie : « Voilà les tristes nouvelles de notre quartier » (p. 75).

Comme le *Cid* mais sur un mode dégradé, cet incendie est une tragi-comédie, une comédie qui finit bien et qui n'empêcha pas de hauts personnages nobles d'être saisis dans un moment de vulnérabilité et de ridicule.

### **Impuissance de Charles : héroïcomique et burlesque**

Le modèle héroïcomique est encore plus marqué dans le deuxième exemple que j'ai choisi, celui où la panne sexuelle de Charles est racontée comme une défaite militaire, là encore citation à l'appui. Dans la lettre à sa fille du 8 avril (p. 134-135), Sévigné consacre une séquence aux histoires galantes de son fils. Plus exactement, elle relate les déboires amoureux de Charles, partagé entre deux maîtresses, comme il a été

<sup>9</sup> Nathalie Freidel signale que la réunion nocturne de bourgeois en chemise de nuit est un *topos* de la littérature burlesque, art. cité, p. 123.

incidemment rappelé dans la lettre du 18 mars : « Votre frère est à Saint-Germain, et il est entre Ninon et une comédienne. » (p. 108-109). Je rappelle que Ninon de Lenclos, célèbre libertine du XVII<sup>e</sup> siècle a d'abord été la maîtresse d'Henri de Sévigné, l'époux de l'épistolière dans les années 1650, avant d'être celle du fils dans les années 1670. La « comédienne » non nommée par Sévigné a été identifiée par l'éditeur comme étant La Champmeslé, célèbre comédienne de l'époque. Après que sa première maîtresse a rompu avec lui, Charles pense se consoler avec la seconde, mais il est contraint d'essuyer une humiliation aussi cuisante qu'inattendue. Dans le passage de la lettre du 8 mars, le comique tient essentiellement à trois éléments :

1. La nature même du sujet. De même que pour les personnes surprises dans un moment vulnérable à la suite de l'incendie chez les Guitaut, le rire tient ici à l'exposition – certes dans le cadre privé (encore que...) d'une lettre – de ce qui d'ordinaire est destiné à rester caché (défaillance corporelle, sexuelle qui plus est) et cette exposition emprunte un registre héroïcomique.

2. Le choix de présenter une réalité corporelle, triviale et intime sur un mode parodique. La métaphore filée de la défaite militaire appliquée à une panne sexuelle est introduite par la citation « Son dada demeura court à Lérida<sup>10</sup>. » Cette citation fonctionne comme un symétrique inversé de la situation puisqu'un événement noble, une campagne militaire est rendu trivial par un registre bas (le *dada* pour le *cheval*). Sévigné opte ici pour un subtil mélange de burlesque et d'héroïcomique. On est ici en présence d'un mode héroïque plaisamment dégradé dans lequel la défaite de Condé lors d'une campagne militaire médiatisée par le biais du poète Voiture est appliquée à un événement de moindre importance, qui concerne l'intimité : « Le cavalier en désordre sortit en déroute, croyant être ensorcelé » (p. 134).

3. Surtout la scène qui n'est pas racontée (l'entrevue avec le médecin Pecquet) est résumée par une allusion à la comédie moliéresque et plus précisément à un de ses aspects : les scènes de consultation.

Il voulait que Pecquet le restaurât. Il disait les plus folles choses du monde, et moi aussi. *C'était une scène digne de Molière*. Ce qui est vrai, c'est qu'il a l'imagination tellement bridée que je crois qu'il n'en reviendra pas sitôt. J'eus beau l'assurer que l'empire amoureux est rempli d'*histoires tragiques*, il ne peut se consoler. La petite *Chimène* dit qu'elle voit bien qu'il ne l'aime plus, et se console ailleurs. (8 avril, p. 134-135, je souligne)

Dans ce passage, ce qui me semble intéressant, c'est la cohabitation constante – et c'est le troisième élément que je mettrai en avant – entre comique et tragique. En effet, cette scène digne de Molière cohabite avec un surnom attribué à la comédienne, *Chimène*, emprunté à la tragicomédie de Corneille, déjà évoqué lors de l'incendie chez les Guitaut. Certes, ce surnom s'explique d'abord par le fait que La Champmeslé, la maîtresse de Charles, est une comédienne et que son métier est de jouer des rôles, notamment tragiques. Mais ce n'est pas la première fois dans la correspondance que ce surnom est donné. En effet, c'est ainsi que Bussy-Rabutin appelle sa maîtresse M<sup>me</sup> de Montglat (voir la lettre du 3 juillet 1655, I, p. 29<sup>11</sup> : ma *Chimène*). Mais c'est aussi le surnom que Sévigné donne, dans les années 1650, à Ninon de Lenclos qui est alors la maîtresse de son mari. Je renvoie ici à une lettre de 1650 :

On a vu deux fois la *Chimène* à gogo et je ne sais si c'est pour cela qu'on me fait fort froid, mais j'ai remarqué une furieuse glace, depuis deux jours. (I, p. 15)

<sup>10</sup> Voir notes 454-455. Chanson faite par Condé lui-même après sa défaite devant Lérida en Espagne et rapportée par Voiture. Sur les citations de Voiture dans la correspondance de Sévigné et plus largement sur son influence, voir la communication de Cécile Tardy.

<sup>11</sup> Nous renvoyons ici à l'édition de Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 tomes. Nous indiquons le tome puis le numéro de la page.

Dans notre extrait de 1671, l'effet de contraste produit par la proximité entre les noms de Molière et de Chimène est d'autant plus frappant qu'entre les deux, figure la formule « histoires tragiques<sup>12</sup> ».

La coprésence des larmes et du rire, de références tragiques et comiques, le mélange des registres bas et élevé crée des effets comiques encore plus accentués que lors de l'incendie chez les Guitaut, parce qu'ici, l'agencement ne consiste pas en une succession (le tragique *puis* le comique, une fois que le pire a pu être évité) mais en une simultanéité des références convoquées en même temps. Ces deux exemples montrent chacun à leur manière comment la mise en relation avec des modèles reçus décide du traitement réservé à un événement qui a toujours au moins deux faces : un versant tragique et un versant comique. Une scène de comédie chez Sévigné tire aussi sa réussite et son efficacité des allers et venues qu'elle sait créer entre deux modèles dramatiques également mobilisables.

### **Rire aux dépens d'un tiers. Le ridicule de l'autre : cruauté de la comédie sociale**

La formule « digne de Molière » saillante lors des déboires amoureux de Charles de Sévigné est réemployée à une autre occasion, lors d'une scène entre Sévigné et une de ses victimes, M<sup>lle</sup> du Plessis, une demoiselle de Bretagne que Sévigné ne cesse de ridiculiser tout au long de son séjour aux Rochers :

M<sup>lle</sup> du Plessis est tout justement comme vous l'avez laissée. Elle a une nouvelle amie à Vitré dont elle se pare, parce que c'est un bel esprit qui a lu tous les romans et qui a reçu deux lettres de la princesse de Tarente. J'ai fait dire méchamment par Vaillant que j'étais jalouse de cette nouvelle amitié, que je n'en témoignerais rien, mais que mon cœur était saisi ; tout ce qu'elle a dit là-dessus *est digne de Molière*. C'est une plaisante chose de voir avec quel soin elle me ménage, et comme elle détourne adroitement la conversation pour ne point parler de ma rivale devant moi ; *je fais aussi fort bien mon personnage*. (31 mai, p. 201-202, je souligne)

Cette seconde occurrence me permet de passer à un autre type de scène de comédie, celle qui vise à la raillerie et à la satire, au rire mondain aux dépens d'un tiers et au profit d'une cohésion du groupe auquel Sévigné appartient. Dans cette partie, je voudrais mettre en avant un autre type de scène de comédie, celle qui repose sur une structure récurrente, sur un même dispositif : la mise en scène d'une situation sociale dans laquelle une personne est mise au centre, ridiculisée et mise en minorité par une compagnie, une communauté qui se cache à peine pour se moquer. Ces saynètes qui impliquent soit des personnes de la cour soit le milieu parisien, Sévigné les raconte à sa fille en recherchant à l'inclure dans cette communauté. C'est une des formes de la connivence épistolaire, sa face noire, si on veut. La cohésion entre correspondants se trouve renforcée par le choix d'un bouc émissaire, d'une victime qui fait les frais d'une scène de comédie. Ce scénario est récurrent pour l'année 1671.

Je m'inspire ici notamment des analyses proposées par Delphine Denis à propos du rôle social, de la fonction mondaine de la raillerie. La raillerie assure « une fonction de cohésion et d'exclusion en même temps : tandis qu'elle soude par la complicité du rire la communauté qui "entend raillerie", elle met à l'écart, en le ridiculisant, le tiers, l'intrus, dont la différence n'est pas assimilable<sup>13</sup>. » Une manière de faire communauté suppose en effet de procéder par inclusion (de la destinataire qui se trouve ainsi

<sup>12</sup> Sur Charles, voir aussi 22 avril, p. 157-158.

<sup>13</sup> Delphine Denis, *La Muse galante, poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 283. Je me permets de renvoyer aussi aux analyses de Nathalie Grande, sur la « recherche de la complicité » à travers la mise en scène du ridicule : *Le Rire galant, usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 30.

rattachée au cercle des rieurs) et par exclusion (la personne ridicule est moquée à nouveau et en différé dans la lettre, après avoir été ridicule en direct, au moment des faits). C'est notamment repérable dans le jeu des pronoms personnels et des possessifs : l'individu isolé est face à un « nous ». La première personne du pluriel signale toujours l'appartenance de Sévigné à cette « compagnie » des rieurs.

Tantôt, à table, chez Monsieur du Mans, Courcelles a dit qu'il avait eu deux bosses à la tête, qui l'empêchaient de mettre une perruque. Cette sottise *nous* a *tous* fait sortir de table, avant qu'on eût achevé de manger du fruit, de peur d'éclater à *son* nez. (20 février, 76, je souligne)

On trouve notamment des réflexions sur le fonctionnement de ces petites sociétés fermées, dont la cohésion repose sur des codes partagés et sur un repérage des situations et des gens ridicules dans les *Caractères* de la Bruyère, au chapitre « De la ville » :

La ville est partagée en diverses sociétés qui sont comme autant de petites républiques, qui ont leurs lois, leurs usages, leur jargon et leurs mots pour rire. (« De la ville », 4, éd. Antoine Adam, Paris, Folio, p. 145)

Comme le signale Nathalie Freidel dans l'article déjà cité<sup>14</sup>, lors de toutes ces scènes que Sévigné rejoue à destination de sa fille pour ridiculiser une nouvelle fois une personne de son entourage, l'épistolière ne tient pas compte des recommandations des manuels de civilité contre le rire méchant. Pour la constitution de ces petits spectacles remis en scène par Sévigné à destination de sa fille principalement, on pourra relever plusieurs points communs :

1. Tout d'abord, ce sont souvent des séquences qui s'ouvrent sur une attestation oculaire, « j'ai vu, je vis etc. » et ces saynètes sont orientées en permanence par des jeux de regard (voir le polyptote de l'exemple suivant) :

*J'ai vu* M<sup>me</sup> de Ludres. Elle me vint aborder avec une surabondance d'amitié qui me surprit. Elle me parla de vous sur le même ton, et puis, tout d'un coup, comme je pensais répondre, je trouvai qu'elle ne m'écoutait plus, et que ses beaux yeux trottaient par la chambre ; *je le vis* promptement, et ceux qui *virent* que je la *voyais* me surent bon gré de *l'avoir vu*, et se mirent à rire. (1<sup>er</sup> avril, p. 128, je souligne)

L'univers curial est évidemment un univers constamment en représentation et la bonne observation est une qualité cruciale. Est ridicule celui ou celle (ici, M<sup>me</sup> de Ludres) qui ne sait pas dissimuler habilement sa manière de regarder (les yeux qui trottent). L'habileté consiste ici à signifier aux autres qu'on regarde sans que cela soit trop visible. Le dispositif enchâssé « ceux qui virent que je le voyais » signale bien la présence d'un groupe de spectateurs assistant à une scène, que Sévigné, même, actrice sait aussi apprécier avec son public<sup>15</sup>.

2. Ensuite, ce sont des séquences où Sévigné semble agir comme un véritable metteur en scène. C'est notamment repérable à travers toutes ces annotations qui sont autant de didascalies. Le cas le plus frappant, c'est le détail des deux mains qui se dégagent en même temps pour servir Mademoiselle lors d'une scène de comédie muette où deux duchesses rivalisent d'empressement pour servir celle qui les reçoit. Sévigné rend compte de cette querelle de préséance comme un metteur en scène multipliant les indications scéniques :

Je vis hier une chose chez Mademoiselle qui me fit plaisir. La Gèvres arrive, belle, charmante et de bonne grâce ; M<sup>me</sup> d'Arpajon était au-dessus de moi. Je pense qu'elle s'attendait que je lui offrisse ma place, mais je lui en devais de l'autre jour ; je lui payai comptant, et ne branlai pas.

<sup>14</sup> art. cité, p. 117.

<sup>15</sup> Voir aussi la scène chez M<sup>me</sup> de La Fayette, 3 avril, p. 131-132 : « Il y a un air d'agacerie au travers de tout cela qui divertit *ceux qui observent*. » Sur M<sup>me</sup> de Marans, surnommée *Mélusine*, voir 6 février, p. 56, 9 février, p. 60, 25 février, p. 80, 27 février, p. 85, 8 avril, p. 137.

Mademoiselle était au lit. Elle fut donc contrainte de se mettre au bas de l'estrade ; cela est fâcheux. On apporte à boire à Mademoiselle ; il faut donner la serviette. *Je vois* M<sup>me</sup> de Gêvres qui dégante sa main maigre. Je pousse M<sup>me</sup> d'Arpajon ; elle m'entend et se dégante, et d'une très bonne grâce, avance un pas, coupe la Gêvres, et prend, et donne la serviette. La Gêvres en a toute la honte, et est demeurée fort penaude. Elle était montée sur l'estrade et avait ôté ses gants, et tout cela pour *voir* donner la serviette de plus près par M<sup>me</sup> d'Arpajon. Ma bonne, je suis méchante ; cela m'a réjouie. C'est bien employé : a-t-on jamais vu accourir pour ôter à M<sup>me</sup> d'Arpajon, qui est dans la ruelle, un petit honneur qui lui vient tout naturellement ? La Puisieux s'en est épanoui la rate, Mademoiselle n'osait lever les yeux, et moi j'avais une mine qui ne valait rien. (30 mars, p. 125-126, je souligne)

Sévigné sait être à la fois une bonne comédienne (« je fais aussi fort bien mon personnage », 31 mai, 202) et une bonne dramaturge. Rien ne lui échappe des faits et gestes de ses contemporains et même sans parole, sans dialogue retranscrit au discours direct, la destinataire – et avec elle, les lecteurs – peuvent avoir l'impression d'assister au ballet des préséances, à une scène de mime, voire de guignol, dans laquelle M<sup>me</sup> de Gêvres est littéralement doublée par M<sup>me</sup> d'Arpajon dans la course aux honneurs.

3. Les effets théâtraux de ces passages sont renforcés par la mise en scène d'un public constamment présent dans tous les moments où un individu se ridiculise. D'ailleurs on ne se ridiculise jamais que devant un public.

Ceux qui virent que je la voyais me surent bon gré de l'avoir vu et se mirent à rire. (1<sup>er</sup> avril, p. 128)

Il y a un air d'agacerie au travers de tout cela qui divertit ceux qui observent. (3 avril, p. 131)

La qualité principale de ce public, en tout cas, telle que Sévigné la met en avant, est la capacité à rire discrètement mais de telle sorte que tout le monde le voie. Chacun se cache pour rire mais de façon à être vu par le reste du clan des rieurs (abondance des formules « sous le nez » / « sous la coiffe »). Dans la comédie sociale, il convient de savoir à la fois montrer et cacher, partager mais dissimuler.

Cette sottise nous a tous fait sortir de table, avant qu'on eût achevé de manger du fruit, de peur d'éclater à son nez (20 février, p. 76)

La Puisieux s'en est épanoui la rate. Mademoiselle n'osait lever les yeux, et moi j'avais une mine qui ne valait rien (30 mars, p. 126)

Pour moi, je riais sous ma coiffe (22 avril, p. 159)

La Marans a paru ridicule au dernier point ; on riait à son nez de sa coiffure (22 avril, p. 162).

L'effet recherché par Sévigné auprès de sa destinataire est placé dans la scène elle-même, comme une mise en abyme (récurrence du verbe « se rejouir », par exemple : « Je me suis chargée de vous rendre compte de celle-ci ; nous souhaitons qu'elle *vous* réjouisse *autant que nous*, 3 avril, 132, je souligne).

En conclusion de cette partie, même si je n'ai pas le temps de commenter en détail chacun des exemples, je retiens surtout que nombre des scènes de comédie dans les lettres de l'année 1671 sont construites sur le même patron, un scénario répétitif : une personne se ridiculise devant une « compagnie », Sévigné raconte ce moment à sa destinataire et le rejoue de manière à inclure cette dernière dans cette communauté soudée aux dépens d'un tiers, épinglé pour une parole ridicule ou un geste malheureux.

### **Les caractères de Sévigné ou la collection de scènes comiques**

À mesure que les ordinaires se succèdent, la mise en série de scènes comiques au cours desquelles M<sup>me</sup> de Marans ou M<sup>lle</sup> du Plessis par exemple sont systématiquement les personnages ridicules est productrice d'effets d'attente chez le lecteur : la

destinataire première, M<sup>me</sup> de Grignan – et nous, avec elle – peut finir par attendre la dernière bévue en date, la prochaine humiliation de l'une ou l'autre des femmes. On suppose, on prévoit, on espère que dans la lettre suivante, une rubrique sera consacrée à telle ou telle personne, dont on suit les (més)aventures.

### M<sup>lle</sup> du Plessis « l'exagérée »

À Paris, c'est de M<sup>me</sup> Marans, surnommée *Mélusine* que Sévigné se moque pour se venger de médisances prononcées à l'encontre de M<sup>me</sup> de Grignan. En Bretagne, M<sup>lle</sup> du Plessis est une des cibles privilégiées de la satirique Sévigné qui n'a de cesse de dévoiler toutes les hypocrisies et les postures de cette demoiselle de Bretagne, qualifiée d'« exagérée » (15 juillet, p. 246), lors du récit extravagant d'un repas de noces. M<sup>lle</sup> du Plessis se trompe sur le nombre de pièces de rôti servi au mariage de sa belle-sœur et persévère dans son erreur. Sévigné la reprend et toute la compagnie en vient à se moquer de l'affabulatrice :

M<sup>lle</sup> du Plessis nous honore souvent de sa présence. Elle disait hier qu'en basse Bretagne, on faisait une chère admirable, et qu'aux noces de sa belle-sœur, on avait mangé, pour un jour, douze cent pièces de rôti. À cette exagération, nous demeurâmes tous comme des gens de pierre. *Je pris courage, et lui dis* : « Mademoiselle, pensez-y bien ; n'est-ce point douze pièces de rôti que vous voulez dire ? On se trompe quelquefois. – Non, madame, c'est douze cents pièces ou onze cents. Je ne veux pas vous assurer si c'est onze ou douze, de peur de mentir ; mais enfin je sais bien que c'est l'un ou l'autre », et le répéta vingt fois, et n'en voulut jamais rabattre un seul poulet. *Nous trouvâmes* qu'il fallait qu'ils fussent du moins trois cents piqueurs pour piquer menu, et que le lieu fût une grande prairie, où l'on eût tendu des tentes, et que, s'ils n'eussent été que cinquante, il eût fallu qu'ils eussent commencé un mois devant. Ce propos de table était bon ; vous en auriez été contente. N'avez-vous point quelque exagérée comme celle-là ? (15 juillet, p. 246, je souligne)

Dix jours plus tôt, une scène similaire est rejouée par Sévigné à destination de sa fille. Scène dans laquelle Sévigné se donne le rôle du redresseur de torts, qui ose faire tomber les masques, et emporte l'adhésion du public présent. Sévigné est une actrice sur le théâtre mondain, mais elle s'accorde aussi le rôle de celle qui déjoue une comédie en cours, qu'il s'agisse du nombre de poulets servis à un mariage ou d'un comportement de faux dévot, très proche du célèbre personnage de Molière :

M<sup>lle</sup> du Plessis est toujours à un pas de moi. Quand je lis les douceurs que vous dites pour elle, j'en rougis comme du feu. L'autre jour, la biglesse joua Tartuffe au naturel. Après avoir demandé à table bœuve et moutonne à La Mousse, elle tomba dans le malheur de mentir sur je ne sais quoi ; en même temps, *je la relevai et lui dis qu'elle était menteuse*. Elle me répond en baissant les yeux : « Ah ! oui, madame, je suis la plus grande menteuse du monde ; je vous remercie de m'en avertir. » *Nous éclatâmes tous*, car c'était du ton de Tartuffe : Oui, mon frère, je suis un misérable, un vase d'iniquité, etc. Elle veut aussi se mêler quelquefois d'être sentencieuse et de faire la personne de bon sens ; cela lui sied encore plus mal que son naturel. (5 juillet, p. 235, je souligne).

Au fil des lettres, des épisodes similaires centrés sur une même personne sont déclinés avec certes quelques variations sur l'occasion particulière mais en étant toujours fondés sur un même déroulement : M<sup>lle</sup> du Plessis fait ou dit quelque chose de ridicule, Sévigné le signale à la collectivité présente à ce moment-là (« je pris courage », « je la relevai ») qui s'allie alors contre l'intéressée (« nous trouvâmes », « nous éclatâmes »). Peu importe au fond que la scène se soit ou non déroulée ainsi, c'est toujours de cette manière que Sévigné la représente pour sa fille, intégrée ainsi dans le clan des rieurs. Cette mise en série de faits récurrents contribue à dresser un caractère, ce que permet précisément le caractère suivi de la correspondance. Chacune de ces

personnes finit par être associée à un trait particulier de caractère, par exemple la versatilité et la fausse dévotion pour M<sup>lle</sup> du Plessis :

La divine Plessis est justement et à point toute fausse ; je lui fais trop d'honneur de daigner seulement en dire du mal. Elle joue toutes sortes de choses ; elle joue la dévote, la capable, la peureuse, la petite poitrine, la meilleure fille du monde, mais surtout, elle me contrefait de sorte qu'elle me fait toujours le même plaisir que si je me voyais dans un miroir qui me fît ridicule, et que je parlasse à un écho qui me répondît des sottises. (19 juillet, p. 250)

### **Branças l' « extravagant »**

On peut penser encore à Branças le distrait. Mais, on le voit, ces séries ne produisent pas toujours les mêmes effets pragmatiques : pour M<sup>lle</sup> du Plessis ou M<sup>me</sup> de Marans, elles relèvent clairement de la raillerie, d'une volonté de démasquer les impostures et de ridiculiser des personnes. Pour Branças, qui est un proche, c'est plutôt une volonté d'épingler des excentricités pour faire rire.

J'en viens donc maintenant au dernier temps de mon exposé sur les scènes de comédie répétitives et l'effet qu'elles produisent : principalement la fabrique d'un caractère divertissant qui, par certains aspects, n'est pas si éloignée de la manière de faire d'un La Bruyère dans les *Caractères*. Après M<sup>lle</sup> du Plessis, l'« exagérée », c'est sur le cas Branças que je me pencherai. Sévigné raconte tous ses faits et gestes qui sont autant d'illustrations d'un trait particulier et typique de sa personnalité : sa distraction, qui en fait un « original<sup>16</sup> ». Je mettrai notamment en rapport la série de petites vignettes comiques peintes par Sévigné avec le caractère consacré à Ménalque chez La Bruyère. Cette mise en rapport est favorisée en particulier par le fait que lorsque des clés sont parues pour les *Caractères*, Branças a été présenté comme le modèle réel ayant inspiré le personnage de Ménalque.

Ce personnage est resté célèbre uniquement pour sa distraction et on en trouve le témoignage non seulement chez Sévigné mais aussi dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux<sup>17</sup> ou encore dans les lettres de la Palatine, ou le *Menagiana*. Dans l'essai

<sup>16</sup> « On dit par raillerie, d'Un homme qui est singulier en quelque chose de ridicule, que *C'est un original, un vray original.* », *Dictionnaire de l'Académie*, 1694. Exemple d'usage chez Sévigné : « Mon fils a conté ses folies à M. de La Rochefoucauld, qui aime les originaux » (22 avril, p. 157). Pas encore valorisée – comme le sera à partir du siècle suivant –, l'originalité est associée à la folie, à l'excès.

<sup>17</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, p. 389-391 : « *M. de Branças* / M. de Branças, filz du duc de Villars, est aussy un grand resveur. A l'hostel de Rambouillet, un jour qu'il y avoit disné, son laquais le vint demander ; il revient : “C'est,” dit-il, “qu'il m'apportoit mon manteau.” – “Vostre manteau !” lui dit-on ; “hé ! estiez-vous ici sans manteau ?” – “Non”, dit-il, “mais j'avois pris hier celuy de Moret pour le mien.” Or, celuy de Moret estoit de velours, et l'autre de camelot. / En priant Dieu il luy dit : “Seigneur, je suis à vous autant qu'à qui que ce soit ; je suis votre serviteur très-humble plus qu'à personne.” Il luy fait des compliments en resvant. / Une fois qu'il se retiroit à cheval, des voleurs l'arrestèrent par la bride. Il leur disoit : “Laquais, de quoy vous avisez-vous ? Laissez donc aller ce cheval” et ne s'en aperceut que quand il eut le pistolet à la gorge. / A Rouen, il estoit chez M. d'Hecquetot, filz de M. de Beuvron ; son carrosse se rompit. Hecquetot luy dit : “Prenez le mien, vous enverrez querir le vostre quand il sera raccommodé”. – “Bien !” dit-il, et s'en va de ce pas se mettre dans celuy dont on avoit osté les chevaux, tire les rideaux et dit : “Au logis !” Il y fut une bonne heure. Enfin il se reveille et se met à crier : “Hé ! cocher, quels tours me fais-tu faire ? n'arriverons-nous d'aujourd'huy ?” A sa voix, son cocher vint à luy : “Hé ! monsieur, j'ay mis les chevaux à l'autre carrosse, je vous attends il y a long-temps.” / On luy veut faire accroire que le jour de ses nocces il alla en passant dire aux baigneurs qu'ils luy tinsent un lict prest, qu'il coucheroit chez eux. “Vous !” luy dirent-ils, “vous n'y songez pas !” – “Sy fait, j'y viendray asseurement”. – “Je pense que vous resvez” reprirent ces gens-là, “vous vous estes marié ce matin.” – “Ah ! ma foy”, dit-il, “je n'y songeois pas.” Sa femme estoit veuve du comte d'Isigny, parent de feu Madame la Princesse, Marguerite de Montmorency. / On dit qu'il se mit au lict une fois à quatre heures, parce qu'il trouva sa toilette mise. /

qu'il a consacré aux *Caractères*, Louis van Delft, spécialiste des moralistes, insiste en particulier sur le modèle dramatique constamment à l'œuvre dans la peinture des caractères :

C'est le fonds, le trésor, le magasin de toute la tradition comique et burlesque qui alimente les *Caractères*. [...] toute la mémoire du théâtre défile dans les caractères, livre-creuset, livret-réceptacle<sup>18</sup>.

À propos de Ménéalque, il ajoute : « C'est du burlesque, du Buster Keaton à l'état pur<sup>19</sup>. » C'est ce lien entre théâtralité et construction d'un caractère que je retiens ici pour l'analyse de toutes ces séquences consacrées à Brancas dans la correspondance de Sévigné :

1. Brancas versa, il y a trois ou quatre jours, dans un fossé. Il s'y établit si bien, qu'il demandait à ceux qui allèrent le secourir ce qu'ils désiraient de son service. Toutes ses glaces étaient cassées, et sa tête l'aurait été s'il n'était plus heureux que sage. Toute cette aventure n'a fait aucune distraction à sa rêverie. Je lui ai mandé ce matin que je lui apprenais qu'il avait versé, qu'il avait pensé se rompre le cou, qu'il était le seul dans Paris qui ne sût point cette nouvelle, et que je lui en voulais marquer mon inquiétude ; j'attends sa réponse. (10 avril, p. 143)

2. Jamais il ne fut si fou. Il sollicita l'autre jour un procès à la seconde des enquêtes ; c'était à la première qu'on le jugeait. Cette folie a fort réjoui les sénateurs ; je crois qu'elle lui a fait gagner son procès. (29 avril, p. 172)

3. Brancas est triste à mourir. Sa fille partit avec son mari pour le Languedoc, sa femme pour Bourbon. Il est seul, et tellement extravagant que nous ne cessons d'en rire, M<sup>me</sup> de Coulanges et moi. (6 mai, p. 182)

4. Bien du monde s'en va lundi comme moi. Brancas est parti. Je ne sais si cela est bien vrai ; il ne m'a point dit adieu. Il croit peut-être l'avoir fait. Il était l'autre jour debout devant la table de M<sup>me</sup> de Coulanges ; je lui dis : « Asseyez-vous donc, ne voulez-vous pas souper ? » Il se tenait toujours debout. M<sup>me</sup> de Coulanges lui dit : « Asseyez-vous donc. – Parbleu ! dit-il, M<sup>me</sup> de Sanzei se fait bien attendre ; je crois qu'on ne lui a pas dit qu'on a servi. » C'était elle qu'il attendait ; il y a environ cinq semaines qu'elle est à Autry. Nous en rîmes beaucoup. (13 mai, p. 188)

5. M<sup>me</sup> de Coulanges me mande qu'elle n'a point de nouvelles de Brancas sinon que, de ses six chevaux de carrosse, il ne lui en est resté qu'un, et qu'il est le dernier qui s'en est aperçu. (10 juin, p. 210-211<sup>20</sup>)

Séparément, elles sont des saynètes comiques illustrant son caractère extravagant mais lues ensemble, accumulées au fil des ordinaires, elles pourraient constituer l'équivalent de la collection élaborée par La Bruyère. Le *caractère* consacré à Ménéalque par La Bruyère a d'ailleurs un statut particulier, que le moraliste signale en note :

Ménéalque\* descend son escalier, ouvre sa porte pour sortir, il la referme : il s'aperçoit qu'il est en bonnet de nuit ; et venant à mieux s'examiner, il se trouve rasé à moitié, il voit que son épée est mise du côté droit, que ses bas sont rabattus sur ses talons, et que sa chemise est par-dessus ses chausses. [...] Lui-même se marie le matin, l'oublie le soir, et découche la nuit de ses noces ; et quelques années après il perd sa femme, elle meurt entre ses bras, il assiste à ses obsèques, et le lendemain, quand on lui vient dire qu'on a servi, il demande si sa femme est prête et si elle est avertie. [...]

---

Au sortir des Tuileries, un soir, il se jette dans le premier carrosse ; le cocher touche, il le meine dans une maison. Il monte jusques dans la chambre sans se reconnoître. Les laquais du maistre du carrosse l'avoient pris pour leur maistre, qui luy ressembloit assez de taille. Ils le laissent là et courent aux Tuileries ; mais par hazard ils rencontrèrent ses gens, et leur dirent où il estoit. / Une fois à l'armée on donna une fausse allarme exprès, et on luy fit prendre une vache sellée pour son cheval. – On l'a fait aller un jour en compagnie avec son bonnet de nuit. »

<sup>18</sup> Louis van Delft, *La Bruyère ou du spectateur*, Paris, Biblio 17, 1996, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>20</sup> Sur Brancas, voir encore 8 juillet, p. 240.

\* Ceci est moins un caractère particulier qu'un *recueil* de faits et distractions. Ils ne sauraient être en trop grand nombre s'ils sont agréables ; car les goûts étant différents, on a à choisir<sup>21</sup>.

Cette note contribue, me semble-t-il, à justifier cette parenté entre la façon de faire de Sévigné et celle de La Bruyère. Là encore, comme pour M<sup>me</sup> de Marans ou M<sup>lle</sup> du Plessis, le dispositif consiste à montrer une personne en situation d'isolement, d'opposition ou de décalage par rapport aux autres (Branças *vs* ceux qui allèrent le secourir, Branças *vs* les sénateurs). Mais si Branças est mis en vedette, sur le devant de la scène, c'est en raison d'une excentricité, d'une bizarrerie, non d'une hypocrisie ou d'un ridicule. La collection vise moins ici la raillerie cruelle – même s'il s'agit de faits qui suscitent le rire partagé, notamment avec M<sup>me</sup> de Coulanges – que la curiosité pour un comportement qui sort du cours ordinaire des choses, pour un individu « extravagant », (6 mai, p. 182). Il y a dans la collection d'étourderies égrainées par Sévigné une dimension sympathique, un *rire avec* plus qu'un *rire contre*. Branças divertit certes à ses dépens, mais au profit de la constitution d'un recueil digne des moralistes.

Cette collection ne se limite d'ailleurs pas à l'année 1671, elle se poursuit encore. J'en donnerai un seul exemple, daté de 1672 :

Branças est à l'armée, volontaire, désespéré de mille choses, qui n'évitera pas trop de rêver ou de s'endormir vis-à-vis d'un canon : il ne voit guère d'autre porte pour sortir de tous ses embarras. Il écrivait l'autre jour à M<sup>me</sup> de Villars et à moi, et le dessus de la lettre était : À Monsieur de Villars à Madrid. M<sup>me</sup> de Villars le connaît, elle devina la vérité. Elle ouvre la lettre et y trouve d'abord : Mes très chères. Nous n'avons point encore fait réponse. (2 juin 1672, I, p. 524)

La logique sérielle qui préside à la collection des étourderies de Branças-Ménalque est une autre déclinaison possible de la scène de comédie, qui, par certains aspects, s'apparente à la pantomime, au comique du contretemps, de la répétition du même. Le comique ici n'est pas du même ordre que le mélange tragi-comique ni que la comédie cruelle des humiliations mondaines.

## Conclusion

Pour conclure, je dirai d'abord qu'il y a sans doute d'autres formes et types de scènes de comédie dans les *Lettres de l'année 1671*, mais que je souhaitais mettre l'accent sur des tendances dominantes et sur les scénarios récurrents :

1. la tendance à mobiliser deux registres, deux modes opposés pour le même événement, ce qui crée de forts effets de contraste, de dissonance à effet comique (incendie chez les Guitaut, impuissance de Charles).

2. le dispositif propre à un fonctionnement social très réglé, centré sur le paraître et le savoir-vivre, fondé sur un mode de cohésion qui fonctionne sur l'exclusion d'un tiers ridiculisé par un collectif (scènes de cour, scènes mondaines).

3. le lien entre comique et répétition. La collection des défauts et ridicules (de M<sup>lle</sup> du Plessis), des extravagances (de Branças) contribue d'une part à construire un caractère, à épingle la force comique de certains contemporains, d'autre part à créer de la continuité d'une lettre à l'autre.

Ces scènes comiques, représentées et rejouées pour le divertissement de la destinataire, témoignent tout à la fois d'un talent de comédienne et de metteur en scène, d'un goût de collectionneuse et d'une compétence de moraliste.

<sup>21</sup> La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 226-227. On retrouve la même manière de procéder dans le texte de Tallemant des Réaux cité dans la note 11. Je souligne.