



La nuit des indigents

À propos du *Père de famille* de Diderot et de *L'Indigent* de Mercier

Franck SALAÜN

(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Quel usage les promoteurs du *genre sérieux* ont-ils fait de la nuit ? Les scènes de nuit que l'on rencontre dans les drames permettent-elles d'observer les effets de la réforme prônée en France aussi bien par Diderot que par Beaumarchais et Mercier ?

Au moment où ces dramaturges entreprennent de réinventer le théâtre, la typologie des scènes de nuit est bien connue. À quelques exceptions près, le sujet et la recherche de certains effets expliquent le recours à une scène de nuit, pourtant déconseillé par d'Aubignac au nom de la vraisemblance, ou à une séquence censée se dérouler dans l'obscurité. Ces choix dramaturgiques appellent le plus souvent des suites d'actions stéréotypées. Dans les tragédies comme dans les comédies, ces scènes reprennent des schémas bien huilés qui se ramènent à quelques situations typiques : complots, entretiens secrets, rendez-vous amoureux, méprises dans l'obscurité, etc. Aux auteurs et aux scénographes avant l'heure de démontrer leur virtuosité à l'intérieur de ces conventions, comme Voltaire dans *Sémiramis* (1748), lequel, ayant donné à l'ombre de Ninus sortant du tombeau une place essentielle dans sa tragédie, insiste auprès du duc d'Aumont pour avoir « une nuit profonde pour l'ombre¹ ». De son côté, en manière de revanche, Beaumarchais, dans l'acte V du *Mariage de Figaro*, raffine et subvertit les codes de la scène

¹ Il s'agit dans ce cas d'une scène nécessitant qu'une partie du plateau soit plongée dans l'obscurité, et non d'une scène se déroulant la nuit. Voltaire écrit ainsi à d'Argental, le 26 septembre 1748 : « J'envoie une petite requête à Fontainebleau à M. le duc d'Aumont. Je le supplie d'ordonner que si on joue *Sémiramis*, nous ayons une *nuit profonde* pour l'Ombre [...]. Il est aisé de *faire la nuit*, en éteignant toutes les bougies des coulisses, en faisant descendre un châssis épais derrière les lustres, et en baissant les lampions ». Voltaire, *Correspondance complète*, éd. Theodore Besterman, *Œuvres complètes*, Genève-Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1976, D3766. Il précise sa demande le 4 octobre : « [...] si on la joue je vous supplie d'engager M. le duc d'Aumont à ne pas faire mettre de lustres sur le théâtre. Nous avons ici l'expérience que le théâtre peut être très bien éclairé avec des bougies ». Voltaire, *Correspondance complète*, D3772. Cependant, les effets prévus par Voltaire se heurtaient aussi à la présence de spectateurs sur scène, et il fallut attendre la suppression des places sur scène (1759) pour que l'obscurité joue pleinement son rôle dans les représentations de *Sémiramis*, ce que confirme le compte rendu paru dans le *Mercure de France* en septembre 1759, selon lequel : « [...] le moment où Sémiramis environnée d'une cour nombreuse descend du trône au bruit du tonnerre, et voit sortir du tombeau l'ombre de Ninus son époux, forme le spectacle le plus majestueux qu'on ait vu sur la scène française ». *Mercure de France*, septembre, 1759, p. 200.

de nuit. Par un effet d'accumulation (rencontres nocturnes, quiproquos, lieux parallèles, etc.), il exhibe les ficelles de la comédie².

Peut-on alors distinguer un usage spécifique de la nuit en régime *sérieux* ? Si l'on s'intéresse aux activités nocturnes dans *Le Père de famille* de Diderot et *L'Indigent* de Mercier, on constate qu'une nouvelle tendance s'y manifeste. L'expérience de la nuit y apparaît comme une expérience sociale, et du fait de l'aisance ou de la gêne qu'elle révèle, un signe d'appartenance de classe. En effet, avec le drame, les *conditions* – c'est-à-dire le statut social, le métier, sans oublier la situation familiale – passent au premier plan. À partir de ces deux exemples, on pourra donc s'interroger sur les contraintes que la poétique des conditions ajoute au traitement de la nuit et sur les effets de ces contraintes.

1. Le drame et les conditions

De fait, les hommes ne sont pas égaux devant la nuit, laquelle est pourtant toujours considérée comme « naturellement destinée pour le repos³ ». L'éclairage et le chauffage sont réservés aux plus aisés. Ainsi la nuit des indigents est-elle placée sous le signe de la fatigue, de l'espoir d'un sommeil réparateur, du danger représenté par le froid en hiver. À l'instar des romanciers, les partisans du drame ont compris que l'évocation des expériences de la nuit pouvait contribuer à décrire les conditions. Car la nuit exacerbe les inégalités. Les ouvriers épuisés s'estiment heureux quand ils peuvent dormir la nuit. À part les miséreux qui n'ont même pas d'endroit où dormir, les prostituées, les joueurs et les brigands, ceux qui ont des activités nocturnes sont ceux qui ne travaillent pas, ou qui ont accès à la sociabilité des privilégiés et au libertinage⁴, sans oublier naturellement ceux qui sont au service des classes favorisées, car on peut exiger des valets qu'ils se couchent après leurs maîtres.

Or, les théoriciens du genre sérieux ont fait du renouvellement des sujets et de la mise en valeur des conditions utiles des priorités. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), par l'intermédiaire du personnage de Dorval, Diderot invitait les dramaturges à s'intéresser aux *conditions* (« l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant », etc.), et aux *relations* (« le père de famille, l'époux, la sœur, les frères »)⁵. Beaumarchais y fait écho dans un passage célèbre de *l'Essai sur le genre sérieux* (1767) :

Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du dix-huitième siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse ? au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne⁶.

² Sur la poétique qui découle de cette perspective, voir Franck Salaün, *La Revanche de Beaumarchais. Trois études sur la trilogie*, Paris, Hermann, 2015.

³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2005, II, 7, p. 180. Sur cette conception traditionnelle de la nuit, voir Alain Cabantous, *Histoire de la nuit. xvii^e-xviii^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, et sa contribution au présent numéro.

⁴ On trouvera un grand nombre d'exemples des mœurs nocturnes des personnages de roman dans Jacques Rustin, *Le Vice à la mode, Étude sur le roman français de la 1^{re} partie du xviii^e siècle*, Paris, Ophrys, 1979.

⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, « Troisième entretien », éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 136.

⁶ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux, Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 125-126.

Il faut donc choisir des personnages et des situations plus proches de l'expérience sociale du spectateur, et susceptibles de produire chez lui une « application personnelle⁷ ». Ce faisant, le drame agira à son tour sur la société. En effet, « le tableau du malheur d'un honnête homme frappe au cœur, l'ouvre doucement, s'en empare, et le force bientôt à s'examiner soi-même⁸ ».

Mercier va plus loin encore dans *Du Théâtre* (1773). Il explique à son tour qu'il est « temps de peindre les détails, et surtout les devoirs de la vie civile », ce qui, explique-t-il, constitue un « champ neuf et fécond⁹ ». Il s'agit de s'intéresser enfin aux conditions trop longtemps négligées. Selon lui, cette réorientation du théâtre réservera bien des surprises : « que de choses curieuses à apprendre ! Combien la navette, le marteau, la balance, l'équerre, le quart de cercle, le ciseau, mettent de diversité dans cet intérêt, qui au premier coup d'œil semble uniforme¹⁰ ». Après Diderot et Beaumarchais, il évoque donc les nouveaux sujets dont le drame pourra assurer la promotion. Au lieu des caractères, il a pour vocation de s'intéresser aux conditions, par exemple au mode de vie du cultivateur, ou à celui de l'indigent. *A contrario*, le libertin et l'oisif apparaîtront pour ce qu'ils sont : des parasites qui empêchent de voir les individus méritants. C'est donc dans un but précis que le contraste entre l'homme frivole et l'indigent est placé au premier plan dans plusieurs de ses drames. Il s'agit de revoir de fond en comble la hiérarchie sociale en lui appliquant les critères de la vertu et de l'utilité. Le spectateur découvrira ainsi que l'indigent, « qui dans un coin de la terre vit seul et n'existe pas dans une société qui le craint et le rejette », qui doit se contenter d'un « réduit ténébreux où triomphent les horreurs et la misère », est pourtant « l'image du genre humain¹¹ ».

Le fait de donner à voir sur la scène les humiliations subies par les plus modestes et la dignité dont ils font preuve est une façon de leur rendre justice. Mercier se fait prêcheur :

Manquer de pain, d'argent, être logé dans un *grenier ouvert à tous les vents* ; quel destin glorieux et noble quand c'est celui de la vertu ! [...] Humiliez-vous, mortels enorgueillis de vains titres, humiliez-vous devant celui qui dans l'*obscurité* se suffit à lui-même, et qui loin de la bassesse et de l'adulation ignore même s'il est des grands, froids et dénaturés¹².

Dans le même texte, Mercier, qui n'en finit pas d'interpeller celui qui méprise les conditions modestes ou qui veut les priver de la consolation que peut leur apporter la croyance en Dieu, livre à grands traits la situation initiale de *L'Indigent* :

[...] un tisserand, son bonnet sur la tête, me paraît plus estimable et plus utile que toi. Si je le mets sur la scène, ce sera pour ta honte. Mais ces ouvriers, ces artisans peuvent y paraître avec noblesse ; ce sont des hommes, que je reconnais tels à leurs mœurs, à leurs travaux. [...] Je ne veux point que ces ouvriers soient élégants et parés, ainsi qu'on les représente dans nos fades opéras-comiques¹³.

Cette apologie s'inscrit dans le prolongement de la réhabilitation des métiers revendiquée par les concepteurs de *l'Encyclopédie*. Mercier se présente comme le champion des oubliés, de ceux qui subissent les conséquences pratiques des préjugés des bien-pensants : « Mais voir les conditions humaines les plus basses, les plus rampantes !

⁷ Beaumarchais, *Essai...*, p. 128.

⁸ Beaumarchais, *Essai...*, p. 127.

⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre*, éd. Pierre Frantz, *Mon bonnet de nuit, Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1235.

¹⁰ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, p. 1239.

¹¹ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, p. 1246-1247. Je souligne.

¹² L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, p. 1261-1262. Je souligne.

¹³ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, p. 1266.

ajoutera-t-on encore, les mettre sur la scène ! un tisserand ! un ouvrier ! un journalier ! Et pourquoi pas ?¹⁴ ». Toujours la même verve et le même schématisme, car le constat d'un écart injustifiable entre les conditions d'existence a de quoi choquer : « C'est presque une ignominie aujourd'hui que de travailler pour se nourrir, se vêtir et entretenir une famille. C'est être un homme honorable que d'être paresseux et inutile¹⁵ ». On le voit, l'opposition jour/nuit est mise au service de cette dénonciation manichéenne dont les pôles sont l'opulence méprisante et l'indigence digne.

Mercier n'hésite pas à croiser le sens propre et le sens figuré en présentant des individus de condition obscure (indigents) confrontés aux difficultés liées à l'obscurité (la nuit). L'obscurité contribue ainsi à accentuer le contraste entre les conditions basses, obscures, et les conditions valorisées, illustres, par l'origine ou la fortune. Dans une note, Mercier fait un usage métaphorique des termes « obscurité » et « ténèbres » qui confirme le lien entre les expériences de la nuit et la hiérarchie des conditions :

On n'a mis sur scène jusqu'à présent que les hommes que l'on voit sur celle du monde ; il reste à y mettre ceux qui vivent dans l'*obscurité*. Les premiers n'ont guère que des vices et des ridicules, et c'est pour cela qu'on les a choisis : les seconds ont des vertus ; c'est pour cela peut-être que certains gens ne voudraient pas qu'ils sortissent des *ténèbres*¹⁶.

Cette opposition entre le riche oisif et le travailleur honnête n'a pas échappé aux parodistes, comme on peut le constater en lisant *Le Vidangeur*, parodie du drame en général, et des pièces de Mercier en particulier¹⁷. Outre le choix d'une profession particulièrement peu attirante, qui moque l'évocation des métiers par Mercier, la pièce oppose le fils du vidangeur, que ses mauvaises fréquentations détournent du travail, au père qui, lui, est parvenu par son travail à faire vivre sa famille très confortablement. La parodie s'en prend à la dramaturgie des conditions à l'œuvre aussi bien dans *La Brouette du vinaigrier*, sans doute plus particulièrement visée, que dans *L'Indigent*.

Outre le choix des professions, le fait de décrire la vie nocturne, et pas uniquement les péripéties qui peuvent s'y produire, rompt avec la dramaturgie classique. Certains en ont eu conscience. Ainsi, contrairement aux préconisations de l'auteur de *La Pratique du théâtre*¹⁸, Cailhava remarque, en 1772, donc à l'époque de la rédaction de la pièce de Mercier :

L'abbé d'Aubignac peut avoir raison de vouloir resserrer la durée d'une action ; mais il a tort de ne pas permettre que les actions comiques se passent durant la nuit : notre théâtre perdrait une infinité de fort bonnes pièces. En supposant à la rigueur que les actions de nuit manquent de vraisemblance dans la rue, *la critique n'a plus lieu lorsque la scène se passe dans l'intérieur d'une maison ; il est très ordinaire et très vraisemblable qu'on y agisse après le soleil couché*¹⁹.

Ce raisonnement vaut pour les occupations nocturnes et les tableaux qui s'y rapportent dans les drames²⁰. Non seulement la description de cette part de l'existence est conforme

¹⁴ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, p. 1265.

¹⁵ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, note (a), p. 1265.

¹⁶ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, note (a), p. 1239.

¹⁷ [Jean-Henri Marchand], *Le Vidangeur*, drame en 3 actes et en prose, Londres, s.n., 1777.

¹⁸ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, p. 183.

¹⁹ Jean-François Cailhava de L'Estendoux, *De l'Art de la comédie*, 4 vol., Paris, Didot, 1772, vol. 1, p. 354. Je souligne.

²⁰ Sur cette composante du drame, voir l'étude classique de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

à la vraisemblance, mais elle contribue à produire l'intérêt dramatique dans le cadre d'un théâtre délibérément moral.

2. Le Père de famille

Diderot avait donné l'exemple. *Le Père de famille* débute alors que « la nuit est fort avancée²¹ ». Cette indication est importante car la description des activités nocturnes des protagonistes détermine les scènes d'exposition. Diderot précise qu'« *il est entre cinq et six heure du matin* » (I, i). Cette heure très avancée est d'ailleurs intégrée au dialogue puisque dans la scène 3, le Commandeur entend la pendule qui sonne six heures (« Mais voilà six heures qui sonnent... Je me sens las... », I, iii). En outre, le cadre bourgeois que le spectateur découvre est marqué par une atmosphère singulière dominée par l'attente. Car celui que Diderot a choisi de nommer par sa fonction de père de famille, donc par une « relation », s'inquiète de ne pas voir son fils rentrer. Les bougies qu'il faut remplacer, mentionnées dans la première scène (« *Les bougies sont sur le point de finir* », I, i), constituent des indices de l'heure tardive et du temps passé à attendre. Le Commandeur demande au laquais de les remplacer, ce qu'il fait dès la scène 2, comme l'indique une didascalie : « *La Brie vient avec des bougies, en place où il en faut* » (I, ii).

Il est vrai que le Père de famille a de bonnes raisons d'être inquiet. En effet, depuis quelque temps, son fils, Saint-Albin, a changé et semble mener une double vie. Il se montre le jour, mais s'absente toutes les nuits, ce qui conduit son père à dire à Germeuil, l'ami de Saint-Albin : « Arranger et suivre à la fois deux plans opposés ; l'un de régularité qui nous en impose de jour, un autre de dérèglement qui remplit la nuit ; voilà ce qui m'accable... » (I, v). Les apparences sont contre le jeune homme et le père imagine le pire : « qui sait tout le mal qu'a pu apporter cette nuit » (I, iv).

En principe, conformément à la représentation dominante, la nuit est faite pour dormir, veiller est donc négativement connoté : « Tous les gens de bien dorment quand il veille » (I, v). Par conséquent, le mystère qui entoure la vie nocturne de Saint-Albin n'annonce rien de bon. Il y a tout lieu de penser qu'il se livre à la débauche (« Dans quel égarement il est tombé ? », I, vii). Quand enfin il rentre, le père interroge son fils. Saint-Albin lui explique alors qu'il est amoureux d'une jeune femme nommée Sophie, ce qui suscite naturellement une nouvelle question : « Qui est-elle, cette Sophie ? » (I, vii). La réponse de Saint-Albin introduit le récit de sa rencontre. Amoureux d'une jeune femme « pauvre » et « ignorée » qui « habite un réduit obscur » avec la femme plus âgée qui l'accompagne, il a cherché à se rapprocher d'elle socialement et physiquement en se faisant passer pour un « indigent » et en venant vivre dans la même maison (I, vii). Ainsi s'explique son attitude étrange et son accoutrement, « cet indigne travestissement » qui scandalise son père (I, vii). « Il a fallu me rapprocher de son état, il a fallu lui dérober mon rang, devenir son égal », explique Saint-Albin (I, vii).

SAINT-ALBIN.

À côté de ce réduit... Il y en avait un autre.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Achez.

SAINT-ALBIN.

Je le loue. J'y fais porter les meubles qui conviennent à un *indigent*. Je m'y loge, et je deviens son voisin sous le nom de Sergi et sous cet habit.

²¹ D. Diderot, *Le Père de famille*, éd. J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, I, i. Dans la suite, les références sont indiquées dans le corps du texte.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Ah ! je respire !... Grâce à Dieu, du moins je ne vois plus en lui qu'un insensé. (I, vii)

Le Père de famille poursuit son interrogatoire bienveillant (« Et que font ces femmes ? quelles sont leurs ressources ? », I, vii), ce qui fournit à son fils l'occasion d'exprimer ses sentiments à l'égard de la jeune femme :

SAINT-ALBIN.

Ah ! si vous connaissiez la vie de ces infortunées ! Imaginez que leur travail commence *avant le jour*, et que souvent elles y passent les *nuits*. La bonne file au rouet ; une toile dure et grossière est entre les doigts tendres et délicats de Sophie, et les blesse. Ses yeux, les plus beaux yeux du monde, s'usent à *la lumière d'une lampe*. Elle vit sous un toit, entre quatre murs tout dépouillés ; une table de bois, deux chaises de paille, un grabat, voilà ses meubles... Ô ciel, quand tu la formas, était-ce là le sort que tu lui destinais ? (I, vii)

Le rôle de pauvre l'oblige ainsi à mener une double vie. Il organise les apparences et cloisonne strictement sa vie diurne et sa vie nocturne, en prenant soin, dès le soir venu, de ressembler à un travailleur pauvre qui rentre chez lui après une journée de travail (« Le soir, quand je rentrais (car le jour on me croyait à mon travail) », I, vii). Les deux jeunes gens se sont attachés l'un à l'autre. Saint-Albin pense que parfois elle travaillait la nuit pour rattraper le temps passé avec lui ou pour l'attendre : « Souvent elle m'a plaint d'un travail qui prenait toute ma journée, et je ne doute pas qu'elle n'ait prolongé le sien dans la nuit, pour m'arrêter plus longtemps » (I, vii).

Il y a quelque temps, les voyant totalement démunies, il les a accueillies dans son logement, qu'ils partagent depuis. Mais, la veille (« hier », I, vii), il a appris qu'elles devaient partir, ce qui explique son abattement. Il décrit la scène en ces termes : « La lueur pâle et sombre d'une petite lampe éclairait cette scène de douleur, qui a duré toute la nuit. À l'heure que le travail est censé m'appeler, je suis sorti ; et je me retirais ici accablé de peine... » (I, vii).

Les choses vont s'arranger. L'impression de Saint-Albin, aux yeux duquel la « condition présente » de Sophie ne correspond pas à son « état » véritable, va se vérifier (I, vii). Il s'avère qu'elle est la nièce du Commandeur, lequel a refusé de l'aider, mais le Père de famille, touché, annonce qu'il protégera les jeunes gens et favorisera leur mariage (V, xii).

3. *L'Indigent*

Mercier fait un usage plus poussé du procédé, au point que son intérêt pour les conditions basses et les détails sordides devient une sorte de marque de fabrique. *L'Indigent*²² s'ouvre ainsi sur ces mots : « Quatre heures sonnent ! », prononcés par Joseph, un tisserand, qui travaille encore tandis que celle qu'il pense être sa sœur, ouvrière en blonde, « est couchée toute habillée » (I, i). Tous les deux rêvent de pouvoir réunir assez d'argent pour rembourser la caution de leur père emprisonné pour « deniers royaux » (I, i). La didascalie de la scène 1 décrit le tableau suivant, que vient animer la pantomime de Joseph :

La scène est éclairée par une lampe qui semble prête à s'éteindre. Joseph travaille à son métier, et relève de temps en temps la mèche de la lampe. Il se lève, marche sur la pointe du pied, et va voir si Charlotte qui s'est jetée sur le lit est endormie. Il paraît satisfait voyant qu'elle repose. Au

²² L.-S. Mercier, *L'Indigent*, drame en quatre actes (1772), éd. Martial Poirson, *Théâtre complet*, dir. Jean-Claude Bonnet, 4 vol., Paris, Champion, 2014, vol. 1, p. 427-517. Dans la suite, les références des citations sont indiquées dans le corps du texte.

même instant des éclats de rire éloignés se font entendre. C'est le tumulte d'une fête bruyante qui se mêle au son des instruments. Ce bruit l'inquiète ; il craint que sa sœur ne s'éveille. Il lève les yeux au Ciel, et sa déclamation muette répond à sa situation. Il frappe légèrement du pied et souffle dans ses doigts pour les dégourdir du froid. (I, i, je souligne)

Le bruit que font De Lys, un riche jeune homme qui loue « tout le corps du bâtiment neuf » (I, iii), et ses amis, contraste avec le silence dans lequel se trouvent Joseph et Charlotte. La lampe dont il faut régulièrement relever la mèche indique le temps passé à travailler.

Tout le début de *L'Indigent* est construit sur cette opposition entre les riches et les pauvres que les activités nocturnes, voulues ou contraintes, soulignent. Joseph trouve à peine le temps de dormir. « Je n'ai que deux bras, dit-il, je les exerce *nuit et jour*, et sans murmurer » (I, i, je souligne). De fait, cette fois Charlotte a dormi deux heures, tandis que Joseph a « passé la nuit toute entière à travailler » (I, i). Ainsi, quand Charlotte se réveille, Joseph lui parle de l'avancement de son travail, et du tumulte insultant des enfants de riches :

Bon, j'ai beaucoup avancé son ouvrage, et le mien tire à sa fin. (*On entend encore les mêmes éclats de rire*). Quel tumulte ! Leur débauche éclate dans la *nuit* et trouble le repos du pauvre. Ils se plaignent encore lorsqu'au *milieu du jour* nos travaux les forcent d'ouvrir les yeux... (I, i, je souligne)

Le monologue de Charlotte prolonge ce réquisitoire touchant :

Je ne sais, mais ce matin je travaille avec plus de constance, et le froid me semble moins rigoureux. (*On entend plusieurs cris d'adieux, comme de gens qui se quittent d'une manière folle et bruyante, qui ferment des portes, qui s'appellent réciproquement sur les escaliers ; enfin, tout ce que peut peindre le dernier acte d'une orgie*). Enfin, leur festin est achevé, ou plutôt leur sabbat. Le jour commence... ce ne sont point là des plaisirs. Je le devine au seul son de leur voix ; c'est du bruit, et voilà tout... Cependant je soupire quand je songe que la moitié de ce qu'ils ont dépensé cette nuit, soit à table, soit au jeu, aurait suffi pour tirer mon père de la prison où il gémit, et plusieurs autres infortunés avec lui. (I, ii)

Au début de l'acte II, on découvre De Lys qui vient à peine de se lever alors qu'il est déjà midi. Il bâille en tirant sa montre, et ses bâillements ponctuent les scènes suivantes. Cette fois, c'est le sentiment de vacuité qui domine la séquence. Le jour, qui est normalement consacré au travail, est pour lui le temps de l'ennui : c'est un oisif. Le rapport entre les heures diurnes et les heures nocturnes est inversé, comme le montrent ses remarques hautaines : « Comment, il n'est encore que midi... cette journée me semble d'une longueur mortelle. [...] Que deviendrai-je d'ici à l'heure de l'Opéra ? » (II, i).

Le dénouement, préparé notamment par la remarque de Félix à De Lys : « je trouve qu'il y a quelque air de ressemblance entre vous deux » (II, i), intervient alors que le vieux Rémi est sorti de prison, et que, grâce au sérieux du notaire, lequel travaille énormément, y compris la nuit, Charlotte est rentrée dans ses droits. Charlotte et Joseph n'auront donc plus à travailler jour et nuit. Au lieu de la lampe à huile dont Joseph relevait la mèche dans l'acte I, ce qui indiquait un éclairage de mauvaise qualité générant de la fumée noire et une odeur déplaisante, on passe à une scène de triomphe, éclairée par des flambeaux. On remarque au passage que le Notaire, caractérisé par son sens de la justice, manifeste un grand respect pour les agriculteurs, ce qui confirme l'omniprésence du critère de l'utilité chez Mercier (« si vous saviez combien j'honore, combien je chéris les agriculteurs » (IV, iii).

4. Bougies, chandelles, flambeaux et lampes à mèche

Ainsi, les différentes sortes d'éclairage mentionnées dans ces drames sont connotées, elles délimitent plusieurs espaces sociaux. Il y a d'un côté le monde de ceux qui peuvent renouveler leurs bougies sans compter, de l'autre le monde de ceux qui travaillent à la lumière d'une lampe à huile. Ces détails ont leur importance et ils ne sont pas simplement impliqués par la situation. Mercier, qui s'est intéressé de près à la question de l'éclairage et aux inégalités, et qui consacrera d'ailleurs plusieurs chapitres du *Tableau de Paris* à ces questions, est tout à fait conscient de ce qui différencie une bougie d'une chandelle, d'un flambeau ou d'une lampe à mèche, et les indications qu'il donne sont autant de marqueurs sociaux. Les bougies, comme celles qui sont évoquées dans *Le Père de famille*, mais aussi dans *Le Déserteur* et *Le Juge* de Mercier, sont plus onéreuses que les chandelles ou que la lampe à mèche dont se servent Joseph et Charlotte dans *L'Indigent*²³. Félix « relève de temps en temps la mèche de la lampe » (I, i, je souligne). De Lys vit dans le luxe, et la description de son appartement, au début de l'acte II, indique qu'il n'a pas à se préoccuper des questions d'éclairage et de chauffage. À la fin de la pièce, sans doute pour figurer la réconciliation et l'harmonie de la famille réunie, ainsi que la bienveillance de ceux qui ont permis ce dénouement par un tableau touchant, « [l]es domestiques apportent des flambeaux, et le Notaire conduit dans son salon le bon Rémi, Joseph, Charlotte et De Lys qui tient la main de sa sœur » (IV, vi, je souligne). Dans l'acte IV de *Jenneval, ou le Barnevelt français*, « le théâtre représente une chambre où il n'y a que les quatre murailles, et quelques chaises. [...] La nuit commence, et ce triste séjour n'est éclairé que d'une sombre lumière²⁴ ». On pourrait multiplier les exemples.

Les indigents, les hommes consciencieux (comme le notaire dans le drame de Mercier) et les oisifs ne partagent pas la même expérience de la nuit. Comme Diderot dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, Mercier situe les hommes de lettres dignes de ce nom du côté des individus qui travaillent. C'est ce qui ressort notamment de la réclame enthousiaste qu'il fait pour une nouvelle sorte de mèches dans le *Tableau de Paris* :

C'est pour vous, mes chers confrères, hommes de lettres, veilleurs déterminés, que je fais ce chapitre. J'ai à cœur que vous ménagiez votre vue ; je vous annonce des *mèches* qui n'exhalent ni fumée ni odeur. Votre lampe studieuse pourra brûler sans incommoder vos yeux ni votre poitrine. Ces mèches sont composées de coton, et tressées sur le métier ; elles sont enduites d'une substance grasse, d'une odeur légèrement aromatique. En brûlant, elles ne donnent aucun noir de fumée, quelle que soit l'huile qu'on emploie ; elles jettent une flamme claire et toujours égale²⁵.

On peut en déduire qu'avant cela, comme les indigents, les hommes de lettres étaient le plus souvent condamnés à travailler avec un éclairage de très mauvaise qualité, et dans la fumée. Autant dire que tout les distingue des oisifs.

*

Dans *Le Père de famille* et dans *L'Indigent*, les activités nocturnes et l'opposition entre le jour et la nuit contribuent donc à définir les conditions. Il est vrai que dans ces deux

²³ Sur la question de l'éclairage des spectacles au XVIII^e siècle, voir notamment Michèle Sajous d'Oria, *Bleu et or. La Scène et la Salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 114-120.

²⁴ L.-S. Mercier, *Jenneval ou le Barnevelt français* (1769), éd. Sophie Marchand, *Théâtre complet*, vol. 1, IV, o, je souligne.

²⁵ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, 3 vol., Paris, Mercure de France, 1994, chapitre DXXI (« Mèches à lampe »), vol. 2, p. 200. Voir aussi le chapitre CMXXXVIII (« Misère des auteurs »), vol. 2, p. 1260-1261.

dramas, les indigents découvrent qu'ils sont les héritiers de sommes considérables, ce qui peut sembler affaiblir l'argument des dramaturges, mais le fait de présenter l'indigence comme un état provisoire peut aussi s'entendre d'une autre façon. En effet, contrairement à l'opposition entre noble et roturier – même si l'on peut acheter une charge anoblissante comme le fera Beaumarchais – on peut sortir de l'indigence comme d'ailleurs de l'opulence. Ces drames remettent donc en question les conditions en évoquant à la fois la possibilité de changer de situation et le critère d'utilité. En outre, chez Mercier, nombreux sont les personnages dont le métier et le mérite personnel sont mis en valeur, à commencer par M. De Leurye dans *Le Juge* (1774), que l'on découvre « *assis devant un bureau, et courbé sur des papiers qu'il lit avec une profonde attention* », tandis que « *deux bougies presque entièrement consumées* » indiquent qu'il a travaillé toute la nuit²⁶.

La nuit peut donc bien être mise au service du théâtre autrement que sur le mode de la couleur locale et des scènes stéréotypées de la dramaturgie classique, mais, dans le cas du drame, c'est pour produire à son tour de nouveaux *topoi* dramatiques. De fait, les tableaux de nuit et les activités des protagonistes viennent souligner les enjeux qui opposent les différents groupes sociaux. Le principe de la *disconvenance sociale* montre par là même sa pertinence à la fois sur le plan de la dramaturgie et sur celui de la critique des institutions. En outre, cette utilisation de la nuit présuppose chez les auteurs la conviction que l'intérêt dramatique s'est déplacé, et qu'il s'agit d'une évolution favorable à une transformation du monde social par la littérature.

*

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Œuvres, éd. Pierre Larthomas, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988.
- CAILHAVA DE L'ESTENDOUX, Jean-François, *De l'Art de la comédie*, 4 vol., Paris, Didot, 1772.
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel*, éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.
- , *Le Père de famille*, éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.
- [MARCHAND, Jean-Henri], *Le Vidangeur sensible*, drame en 3 actes et en prose, Londres, s.n., 1777.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Théâtre complet*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Champion, 2014, 4 tomes.
- , *Du Théâtre*, éd. Pierre Frantz, *Mon Bonnet de nuit, Du Théâtre*, dir. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999.
- , *Tableau de Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, 2 tomes.
- VOLTAIRE, *Sémiramis*, éd. Robert Niklaus, Œuvres complètes, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, t. 30A.
- , « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », éd. R. Niklaus, *Sémiramis, Œuvres complètes*, 2003, t. 30A.
- , *Correspondance complète*, éd. Theodore Besterman, dans Œuvres complètes, Genève-Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1976.

Études

²⁶ L.-S. Mercier, *Le Juge*, éd. Martial Poirson, *Théâtre complet*, vol. 1, 1, o.

- BONNET, Jean-Claude, dir., *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Paris, Mercure de France, 1995.
- CABANTOUS, Alain, *Histoire de la nuit. XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- GAIFFE, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, (Paris, 1910) Genève, Slatkine, 2011.
- PITOU, Spire, « Voltaire's *Sémiramis* at Versailles in 1770 », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 84, 1974, p. 148-155.
- ROUGEMONT, Martine de, dir., *Paradrames. Parodies du drame, 1775-1777*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998.
- , « Le Dramaturge », *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, dir. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, p. 121-151.
- RUSTIN, Jacques, *Le Vice à la mode, Étude sur le roman français de la 1^{re} partie du XVIII^e siècle*, Paris, Ophrys, 1979.
- SAJOUS D'ORIA, Michèle, *Bleu et or. La Scène et la Salle en France au temps des Lumières (1748-1807)*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- SALAÜN, Franck, *La Revanche de Beaumarchais. Trois études sur la trilogie*, Paris, Hermann, 2015.