



HAL
open science

“ La scène plurielle dans Le Café ou l’Ecossoise de Voltaire ”

Françoise Le Borgne

► **To cite this version:**

Françoise Le Borgne. “ La scène plurielle dans Le Café ou l’Ecossoise de Voltaire ”. Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz, 2022. hal-03893534

HAL Id: hal-03893534

<https://hal.science/hal-03893534>

Submitted on 11 Dec 2022

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

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

La scène plurielle dans *Le Café ou l'Écossaise* de Voltaire

La scène à compartiments est une curiosité qui relève de l'archéologie de la scène bourgeoise. Proposition de compromis, elle visait à rendre compatibles le respect de l'unité de lieu et la représentation de véritables tableaux dramatiques, conformes à l'esthétique sensible qui s'impose progressivement sur la scène française à partir des années 1740. Voltaire fait partie des réformateurs du théâtre qui ont défendu cette formule avant de se rallier, vers 1763, à celle des décors successifs¹. *Le Café ou l'Écossaise*, représentée pour la première fois le 26 juillet 1760 sur la scène de la Comédie-Française récemment débarrassée de ses banquettes, en propose une approche différente de celle de *Sémiramis* (1748) en donnant à voir en coupe les deux espaces dramatiques contigus que sont le café londonien de Fabrice et la chambre que le cafetier loue à la jeune Lindane.

Dans de nombreux travaux, Pierre Frantz a révélé les enjeux majeurs inhérents à la configuration du lieu théâtral – la salle de spectacle – et du lieu scénique² et a analysé les relations complexes que l'architecture théâtrale et la dramaturgie entretiennent au dix-huitième siècle, dans un contexte de redéfinition de la fonction du théâtre et de refonte progressive des conditions de représentation dramatique. La question du traitement de l'espace se trouve ainsi au cœur de ses analyses des pièces de Voltaire, Diderot, Sedaine, Beaumarchais ou Mercier, qui montrent comment le sens de l'action est induit par le rapport que les espaces entretiennent entre eux et la façon dont les personnages y évoluent. Dans le prolongement de ces études fondatrices, nous proposons de questionner le recours à la scène plurielle dans la comédie de Voltaire afin d'en souligner l'intérêt et les difficultés.

Dramaturgie

Il n'est pas étonnant que Voltaire se soit intéressé aux potentialités de la scène plurielle. Son expérience du théâtre européen, notamment anglais et italien, a nourri sa quête de renouveau dramaturgique et, en particulier, sa volonté d'ouvrir des voies nouvelles pour la comédie³. *L'Écossaise* témoigne bien de cette volonté : non seulement Voltaire s'y réclame de Goldoni et du roman anglais contre la tradition moliéresque mais il se flatte d'y avoir insufflé « plus d'intrigue, de force, et d'intérêt⁴ » que n'en comportaient ses modèles naïfs et touchants. Or ce dynamisme doit beaucoup à la partition de la scène. Séparant deux espaces que tout oppose, la cloison qui isole la chambre de Lindane du café maintient une forme de déséquilibre permanent sur l'espace scénique et dramatise la mise en contact des deux univers. Cette tension relève d'une différence d'intensité évidente entre l'espace du café – espace de passage masculin, ouvert sur la ville, saturé de présences, de paroles, de mouvement – et l'espace de la chambre – espace féminin et intime, voué à la déploration et au secret. Cette différence d'atmosphère – de pression, pourrait-on dire – induit une différence de registre : du côté de chez Lindane, la noblesse des sentiments, le pathétique des persécutions endurées et des amours contrariées relèvent de la haute comédie sérieuse ; du côté de chez Frélon, le vice, le ridicule, la satire alimentent la franche comédie. Les variations dans l'intitulé de la pièce d'une édition à l'autre – *Le Café ou l'Écossaise*, *L'Écossaise ou le café* – soulignent cette ambivalence.

¹ Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau*, Paris, PUF, Perspectives littéraires, 1998, notamment p. 104-106 et Pierre Frantz, « Le spectacle de la pensée. Notes sur la dramaturgie de Voltaire », *Revue Voltaire*, n° 12, 2012, p. 220-221.

² J'emprunte ces catégories – lieu théâtral, lieu scénique, espace scénique, espace dramatique – à Anne Ubersfeld. Voir *Lire le théâtre II : L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 53-55.

³ Voir Pierre Frantz, « Le roman anglais : *Nanine* et *Pamela* », *Revue Voltaire*, n° 15, 2015, p. 221-234.

⁴ Voltaire, « Préface », *Le Café ou l'Écossaise*, Comédie, dans *Zaire, Le Fanatisme ou Mahomet prophète, Nanine ou l'Homme sans préjugé, Le Café ou l'Écossaise*, Paris, Flammarion, GF, 2004, p. 312.

Les émotions diverses que suscite l'action se cristallisent autour de la cloison et, plus particulièrement, de la porte qui permet la mise en contact de ces deux univers. Témoin de la vertu et de la vulnérabilité de Lindane, le public ne peut qu'être sensible aux menaces qui enflent de l'autre côté de la cloison. Instrumentalisée par la fureur jalouse de Lady Alton, la cupidité du libelliste Frélon met en branle une mécanique judiciaire prête à broyer les fugitifs que sont Lindane et Monrose, son père. Voltaire nous offre ici une réécriture originale de la scène des *Euménides* d'Eschyle dans laquelle Diderot voyait l'illustration frappante des ressources dramatiques d'une scène étendue, capable de montrer au spectateur des actions simultanées propres à faire naître la terreur et la pitié :

Telle fut ou put être autrefois la scène des *Euménides* d'Eschyle. D'un côté, c'était un espace sur lequel des Furies déchaînées cherchaient Oreste qui s'était dérobé à leur poursuite, tandis qu'elles étaient assoupies. De l'autre, on voyait le coupable le front ceint d'un bandeau, embrassant les pieds de la statue de Minerve, et implorant son assistance. Ici, Oreste adresse sa plainte à la déesse. Là, les Furies s'agitent ; elles vont, elles viennent, elles courent. Enfin une d'entre elles s'écrie : « Voici la trace du sang que le parricide a laissé sur ses pas... Je le sens... Je le sens... » Elle marche. Ses sœurs impitoyables la suivent⁵.

Avatars burlesques des Euménides, le venimeux Frélon et la vindicative Lady Alton suscitent également l'effroi du spectateur lorsqu'ils prétendent s'insinuer – pour le premier – ou se jeter – pour la seconde – chez Lindane afin d'assouvir leurs horribles passions.

Mais la cloison vient aussi dramatiser les retrouvailles de Lindane et de Monrose. Elle est l'obstacle qui sépare de sa fille le vieillard d'abord indifférent, en vertu d'une ironie tragico-comique, au sort de cette jeune fille dont Fabrice ne cesse de lui parler. Elle est ensuite la mince protection qui isole les proscrits au moment où le piège ourdi par Lady Alton se referme sur eux. Dans un tout autre registre, c'est encore la cloison qui, franchie allègrement par Freeport, révèle la plaisante incongruité de ce personnage, ignorant du désarroi que son irruption suscite chez la jeune recluse.

La scène plurielle permet bel et bien de renouveler, dans *L'Écossaise*, l'écriture comique dans la mesure où elle permet de jouer sur l'hétérogénéité et la transgression. A cet égard, l'usage esthétique du cloisonnement scénique ne peut pas être dissocié de la spécificité de l'espace dramatique que constitue le café, cadre propice aux rencontres et à la circulation de la parole où les repères sociaux traditionnels se trouvent estompés, favorisant l'émergence de questionnements typiques de la fin de l'Ancien Régime.

Enjeux

Les contemporains n'ont pas manqué de railler la prétention de Lindane et de Monrose à se cacher dans un café. La nécessité de l'inscription de *L'Écossaise* dans cet espace est pourtant réelle mais elle se situe au-delà d'une conception superficielle de la vraisemblance.

Le lien entre le développement des cafés et l'émergence d'une opinion publique au XVIII^e siècle a été maintes fois étudié. L'action de *L'Écossaise* est indissociable de l'espace du café dans la mesure où le salut de la jeune fille et de son père se joue dans cette opinion que les journalistes alimentent sans répit. Le rôle néfaste de Frélon souligne le danger de cette activité lorsqu'elle s'exerce de manière anarchique et devient le fait de pauvres diables prêts à toutes les calomnies pour gagner leur pitance : « Comme les nouvelles courent ! s'exclame Monrose, comme le mal vole⁶ ! » Mais cette critique d'une opinion publique dévoyée doit être nuancée par le fait que c'est aussi du café que viendra le salut pour Lindane et son père : c'est chez l'honnête Fabrice que la jeune proscrite a trouvé refuge, rencontré lord Murray, qui n'aura de cesse d'user de son influence personnelle pour réparer les torts que son père a causés à la

⁵ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* [1757], dans *Diderot et le théâtre. I. Le Drame*, Paris, Pocket, Agora, 1995, p. 92.

⁶ Voltaire, *L'Écossaise*, Acte III, scène 3, éd. cit., p. 347.

famille Monrose, et le négociant Freeport, qui paye sa caution quand elle est arrêtée. Le café devient ainsi l'image d'une société traversée par des intérêts et des influences contradictoires, un champ de forces politiques et idéologiques dont la régulation s'avère difficile mais non impossible. L'arrière-plan historique de la pièce, centré sur la persécution des jacobites, peut dans cette perspective faire écho à la guerre sans merci que les anti-philosophes – parmi lesquels Fréron – menaient aux encyclopédistes, surtout depuis l'attentat de Damiens, guerre qui se prolongeait au théâtre, où *Les Philosophes* de Palissot avaient fait scandale deux mois à peine avant la première représentation de *L'Écossaise*. En faisant de la salle de la Comédie-Française une annexe du café de Fabrice, gagnée à la cause de Lindane et des victimes de Fréron, Voltaire prenait évidemment position dans ce conflit, s'efforçant à son tour de mobiliser l'opinion publique en faveur des Lumières comme il ne devait cesser de le faire, depuis Ferney, jusqu'à la fin de sa vie.

La scène cloisonnée de *L'Écossaise* apparaît ainsi comme un lieu de transaction à la fois esthétique – il s'agit de promouvoir une nouvelle approche de la comédie – et idéologique puisque le café s'avère apte à l'expérimentation de nouveaux rapports de force, médiatisés par l'opinion publique. La réception de ces propositions et la perception de leur audace demeurait néanmoins tributaire, en 1760, de la réalisation scénique des dispositifs imaginés par Voltaire.

Réalisation

Or dans ce domaine, l'imagination des dramaturges se heurte à l'inertie des pratiques. Pierre Frantz a ainsi montré que la réalisation du quatrième mur, théorisé par Diderot dès 1757, n'avait pas été effective avant 1793, directeurs de salle, troupes et public résistant aux propositions de réforme d'une minorité d'hommes de lettres et d'architectes⁷. La mise en œuvre effective de la scène à compartiments n'a pas été plus simple.

Voltaire a dédié *L'Écossaise* au comte de Lauraguais pour le remercier d'avoir racheté en 1759 les banquettes de scène aux Comédiens-Français, rendant possible une nouvelle utilisation du lieu scénique. « Si les spectacles ont plus de décence, affirme-t-il, c'est à vous seul qu'on en est redevable⁸ ». Par *décence*, il faut entendre une conformité avec le réel⁹ et l'expulsion des spectateurs de la scène ouvre évidemment pour Voltaire la voie à une *mimesis* plus fidèle, conforme à l'esthétique du tableau défendue par Diderot ; elle rejoint l'ambition de composer avec *L'Écossaise* une comédie ayant à la fois de la « vérité » et de la « force ». Mais la puissance d'évocation du double espace imaginé par Voltaire se voit limitée par la configuration du lieu scénique de la Comédie-Française, où le proscénium demeure prééminent, le fond de la scène n'étant pas suffisamment éclairé et ne disposant pas d'une acoustique satisfaisante : c'est donc sur le proscénium que les acteurs continuent à jouer, le cloisonnement de la scène se limitant en réalité à un décor d'arrière-plan. Voltaire écrit ainsi au comte d'Argental avant la première représentation :

Où est donc la difficulté de diviser en deux pièces le fond du théâtre, de pratiquer une porte dans une cloison qui avance de quatre ou cinq pieds ? L'avant-scène est alors supposée tantôt le café, tantôt la chambre de Lindane ; c'est ainsi qu'on en use dans tous les théâtres de l'Europe qui sont bien entendus¹⁰.

La décence de la scène plurielle ainsi conçue apparaît donc très relative. Elle repose sur une convention qui veut que le proscénium s'inscrive tantôt dans la perspective d'une partie du décor et tantôt dans celle de l'autre, solution bâtarde nécessitant un déplacement du mobilier en

⁷ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau*, p. 52.

⁸ Voltaire, « Épître dédicatoire du traducteur de *L'Écossaise* à M. le Comte de Lauraguais », dans *Œuvres complètes, Théâtre*, tome IV, Garnier frères, 1877, p. 405.

⁹ Voir Marmontel, « Décoration », dans Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, tome IV, 1754, p. 701.

¹⁰ Voltaire, *L'Écossaise*, édition Garnier frères, 1877, note p. 421.

plein acte¹¹ et dont les Comédiens-Français ont tâché de limiter l'artifice en baissant alternativement, au grand dam de Voltaire, une toile peinte sur la partie du décor ne correspondant pas au cadre du dialogue¹². Si cette solution permettait de gommer certaines difficultés inhérentes à l'usage de la scène plurielle, comme la suspension du dialogue dans celui des deux espaces où ne se déroule pas l'action principale, elle mutile véritablement la comédie en détruisant tous les effets reposant sur la dualité de l'espace scénique.

Voltaire, constatait Pierre Frantz, est le premier dramaturge à s'être « soucieux avec autant de constance de la dimension visuelle, virtuelle puis réelle, concrète, de ses œuvres¹³ ». L'exemple de *L'Écossaise* montre bien en effet comment la conception de l'espace dramatique et du lieu scénique soutient puissamment chez lui les innovations esthétiques et les enjeux politiques de ses pièces. Tout en mobilisant l'énergie du tableau, la scène plurielle lui permettait d'articuler une série de contrastes qui devaient approfondir la signification de sa comédie et susciter chez les spectateurs une gamme d'émotions particulièrement variée. Comme le sera l'escalier du *Chatterton* de Vigny, la cloison de *L'Écossaise* est donc beaucoup plus qu'un accessoire, c'est un véritable instrument qui vibre de toutes les tensions qui caractérisent ces années de combats philosophique.

Certes, les premières représentations de la pièce n'ont manifestement pas été à la hauteur de la géniale intuition de Voltaire mais *L'Écossaise* ayant été jouée à 112 reprises entre 1760 et 1788, peut-être aura-t-elle bénéficié des réformes qui ont permis aux acteurs, surtout à partir de 1784, d'investir l'intégralité de la scène. Quoi qu'il en soit, son succès aura sans doute contribué à pérenniser une formule qui pouvait paraître dépassée mais dont d'autres dramaturges s'inspireront avec brio, qu'il s'agisse de Beaumarchais dans sa trilogie¹⁴ ou de Desforges dans *Le Sourd ou l'auberge pleine*, la pièce la plus jouée de la décennie révolutionnaire.

Françoise Le Borgne

¹¹ Cette pratique est raillée dans Poincette jeune, Anseaume et alii, *L'Écossaise. Parodie de 'L'Écossaise'*, opéra-comique en un acte, Paris, 1760, *L'Écossaise*, p. 6.

¹² Voir Voltaire, *L'Écossaise*, édition Garnier, 1877, note p. 421 et Colin Duckworth, « Introduction », dans *The Complete Works of Voltaire*, 50, The Voltaire Foundation, Taylor Institution, Oxford, 1986, p. 259.

¹³ Pierre Frantz, « Le spectacle de la pensée », art. cit., p. 219.

¹⁴ Pierre Frantz, *Beaumarchais : 'Le Barbier de Séville', 'Le Mariage de Figaro' et 'La Mère coupable'*, Paris, Atlande, 2004, p. 89 sq.