

UCLA

Paroles gelées

Title

Chronique d'une mort annoncée : les métamorphoses du pouvoir dans
Le Légataire universel (1708)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8jx194fw>

Journal

Paroles gelées, 19(2)

ISSN

1094-7264

Author

Poirson, Martial

Publication Date

2001

DOI

10.5070/PG7192003121

Peer reviewed

CHRONIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE: LES MÉTAMORPHOSES DU POUVOIR DANS LE LÉGATAIRE UNI VERSEL (1708)

Martial Poirson is a lecturer and Ph D candidate at the University Paris X-Nanterre and a researcher for the Comédie-Française and for the B. N. F.

“Mes passions et mes pensées meurent, mais pour renaître; je meurs moi-même sur un lit, toutes les nuits, mais pour reprendre de nouvelles forces et une nouvelle fraîcheur. Cette expérience que j’ai de la mort, me rassure contre la décadence et la dissolution du corps (...); je comprends que celui qui a fait mon corps peut, à plus forte raison, lui rendre l’être”

Vauvenargues, *Oeuvres posthumes et inédites*,
Maxime posthume 386¹

On décrit souvent la période 1680-1715 comme un après Molière sans saveur pour la production théâtrale, comme une sorte de génération perdue. C’est oublier les quelques 350 comédies qui ont été jouées et imprimées à cette époque, et faire peu de cas d’une production originale placée sous le signe du déclin, mais aussi du dévoilement. Comédie “fin de règne,”

comédie “du soleil couchant,” certes, mais surtout comédie du jeu sur les métamorphoses du pouvoir, à travers le thème dramatique de la mort, tour à tour mis en crise et légitimé. C’est ce que montre notamment *Le Légataire Universel* de Regnard, à plus d’un titre, en mettant en crise toutes les instances légitimes du pouvoir, toutes les sources de l’autorité, allant jusqu’à mettre en scène le sacrifice imaginaire du roi, au moyen d’une structure analogique implicite, en rendant compte d’un goût nouveau, stigmatisé par la publication du journal du médecin du roi, pour le corps pathétique du roi, sorte de métaphore du pouvoir dans le contexte très particulier de cette “fin de règne.”

D’abord, parce que c’est une pièce morbide qui n’hésite pas, au mépris de toutes les bienséances, à mettre en scène l’agonie d’un vieillard léthargique, à le faire mourir sous nos yeux, pour finalement révéler, pour les besoins de l’intrigue, qu’il n’est pas vraiment mort. Pièce à coloration médicale donc, cette comédie fonde en fait un genre dramatique ambigu dont elle pose les bases poétiques, celui de ce que j’appelle la “comédie morbide,” exploitant le fonds imaginaire du siècle et les interrogations médico-légales sur la “mort apparente” et le risque d’enterrer les morts... vivants. Elle préfigure en cela ce qui sera une des grandes préoccupations du siècle des Lumières.

Ensuite, parce que c’est une pièce sur l’imposture et le déguisement, dans la mesure où les personnages sont conduits à contrefaire le mort pour faire entériner un faux testament et ainsi capter un héritage. La loi est ainsi bafouée, utilisée contre elle-même et détournée au profit de la plus grande injustice. Et l’ordre social comme les institutions qui ont à charge de le maintenir sont assimilés à une mascarade.

Enfin, parce que c’est une pièce d’un profond cynisme, dont le but est de mettre à nu l’intérêt privé, fondement de la nouvelle économie politique en train d’émerger, par une démystification radicale de la morale conventionnelle. Les personnages sont décrits, sur un mode jubilatoire, dans un réalisme psychologique sordide qui ne sauve même pas les apparences.

La dramatisation de la mort est donc à la fois la fin et le moyen de la représentation esthétique, qui démystifie le pouvoir... pour mieux en réaffirmer la profonde nécessité sociale

dans une clôture morale des plus salutaires. Le simulacre politique apparaît finalement comme un mal nécessaire ou si l'on veut un moindre mal, et l'illusion consentie par le spectateur est seule susceptible de réaffirmer l'ordre social sur lequel il n'est désormais plus possible de faire planer de voile d'ignorance.

Sous le signe de la mort et de la décadence: le contexte politique et social

Qu'on la qualifie de "crise de la conscience européenne,"² de "fin de règne" ou de "déclin" du classicisme, la période 1680-1715 marque un tournant à la fois politique, social et artistique dans l'histoire de la France et du règne de Louis XIV. Et les années 1708-1709 tiennent une place de choix dans cette période où les historiens ont voulu reconnaître "l'automne du Grand Siècle."³ C'est l'époque où le Contrôleur Général Chamillart écrit au Roi une lettre désespérée pour lui exprimer son épuisement, et celui du royaume, miné par la banqueroute économique, fruit d'une politique de conquêtes militaires en perte de vitesse et par la dernière grande famine de l'Ancien Régime (le "grand hyver" de 1709). Peu d'époques ont semble-t-il eu une conscience aussi aiguë de leur caractère finissant⁴ et, selon moi, "fin de siècle" (avec toute l'ambiguïté que la modernité a attribué à ce terme).

La littérature, et en particulier le théâtre qui n'est pas en reste quand il s'agit de démonter les travers du temps, s'empare de ce contexte particulier et y puise un des renouvellements les plus spectaculaires, et les plus ignorés de l'histoire littéraire.⁵ La "comédie fin de règne," "comédie most-moliéresque," ou encore "comédie du soleil couchant," appellation générique qui regroupe un corpus hétérogène de plus de 350 pièces allant de la Comédie en cinq actes aux formes courtes nouvelles comme les "dancourades," se fait l'écho de ces temps peu glorieux, véritable envers ou si l'on veut revers de l'histoire légendaire du règne de Louis XIV. Période de profonde dissolution des valeurs et des repères traditionnels, où l'on prend à proprement parler le

parti de rire de tout, cette époque de la production théâtrale est véritablement un entre-deux. C'est une articulation problématique entre l'ordre classique finissant et la tentative de refondation des valeurs à la fois éthiques et esthétiques du XVIIIème siècle.⁶ Et c'est précisément cette insuffisance même qui va m'intéresser, tant il est vrai qu'on apprend plus des époques où tout va mal que de celles où tout se passe bien, en particulier dans la littérature.

On achève bien les morts

Mais il y a plus et on ne peut sans doute comprendre cette pièce sans évoquer le bouleversement mental qui s'opère, en particulier dans les façons de vivre la mort, si j'ose dire, c'est-à-dire dans ce complexe ensemble de représentations, de sentiments, de fantasmes, de dispositifs de rationalisation que constituent les mille et unes façons d'approcher la mort et de la domestiquer. On observe en effet un double mouvement contradictoire d'euphémisation de la mort,⁷ qui sera la tendance dominante du XVIIIème siècle et qui passe par le refus du "grand cérémonial" construit par l'âge classique pour constituer la mort en spectacle absolu, et de constitution d'un imaginaire morbide.

Cet imaginaire se nourrit de l'inflation d'une *vulgate* médicale qui vise en particulier à mettre en évidence la vie du cadavre après la mort. On passe en effet d'une conception de la "mort instant," moment de passage, à une conception de la "mort processus,"⁸ dynamique de long terme, qu'il s'agisse d'une continuation de la vie jusque chez le cadavre (phénomène de la mort apparente), comme le pensent certains, ou au contraire d'une contamination du malade par la mort (les léthargies notamment), comme d'autres le soutiennent. Les frontières de la mort sont, dès lors, bien plus troublés.

On assiste notamment à l'émergence de la figure du mort vivant, qui n'est pas une invention du XIXème siècle, comme on le prétend trop souvent. Et bien avant de représenter une créature investie par l'imaginaire littéraire, le mort-vivant correspond

bien plutôt à une peur nouvelle bien réelle, comme le montre l'étude des testaments: les testateurs multiplient les précautions, demandant à être veillés jusqu'à 48 heures pour ne pas prendre le risque d'être enterrés vivants, où plus curieux encore, demandant à être scarifiés, violemment stimulés, afin que l'on s'assure de leur mort effective.⁹ Certains auteurs s'essaieront même tout au long du XVIIIème siècle à un genre nouveau, le traité sur l'art de bien enterrer les morts.¹⁰

Et l'image du pouvoir, peut-être devrais-je dire "l'icône du pouvoir," telle qu'elle a été pensée et organisée par Louis XIV lui-même, à travers une mise en spectacle protocolaire de son intimité¹¹ et de son double corps, à la fois sacré et profane,¹² n'échappe pas, semble-t-il, à cette évolution des croyances. En effet les années 1700-1715 sont marquées par la diffusion et le succès des bulletins sur la santé vacillante du monarque. *Le Journal de la santé du Roi Louis XIV*, qui va de l'année 1647 à l'année 1711,¹³ où se succèdent les plumes des médecins Vallot, D'Aquin et Fagon, témoigne de ces coulisses de l'histoire, véritable envers du décor, et de ce goût pour le corps souffrant du Roi,¹⁴ réalisant la célèbre pensée pascalienne:

"...qu'on laisse un roi tout seul sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser tout à loisir; et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères..."

Roi souffrant, soumis aux tyrannies du corps vieillissant, aux humeurs malignes qui comme chacun sait depuis le *Problème 30* attribué à Aristote, texte très au goût des Classiques, disposent à la mélancolie. Et comme tel, vieillard impotent aussi bien qu'un autre, converti fraîchement à la piété austère, dans un parcours augustinien, peut-être autant par nécessité physique que par choix spirituel, comme le laissent entendre certains chroniqueurs du temps.¹⁵ Il semble donc bien que le Roi soit à cette époque rattrapé par la nature sensible de son corps, qu'il avait essayé, tout son règne durant, d'exemplifier,¹⁶ aidé en cela par la doctrine du double corps reposant sur l'analogie entre le corps sensible du Roi, le Royaume et la communauté spirituelle de l'Eglise.

Or opérer ce retour du refoulé, le corps sensible, c'est donc en quelque sorte réduire la personne royale à un assemblage périssable, et donc, en dénier l'efficacité symbolique. De l'évocation des souffrances physiques du Roi aux enjeux politiques, il n'y a donc qu'un pas...qui est vite franchi.¹⁷ Telle sera bien en effet la démarche des révolutionnaires qui, en 1793, exhumeront les dépouilles de la famille royale à Saint Denis et se livreront à des rites iconoclastes d'une particulière brutalité.¹⁸ Autres temps, autres mœurs. Or quand on sait la valeur métaphorique¹⁹ et symbolique du corps dans l'imaginaire philosophique, politique et social de l'Ancien Régime (depuis Hobbes jusqu'à Robespierre, pour faire vite), on ne peut manquer de tirer les conséquences politiques d'une exhibition à proprement parler indécente du Roi diminué dans ses chairs.

Aussi selon moi, et ce sera ma principale hypothèse de lecture, l'investissement littéraire du motif de la maladie et de la mort dans la comédie *Le Légataire Universel* est-il une façon de poser le problème de l'impotence des représentants du pouvoir, et partant, de laisser planer le doute sur leur incompétence, au sens juridico-politique de ce terme, donc de mettre profondément en crise la représentation. Car l'identification de la pathologie à l'âge classique n'est jamais très éloignée de la taxinomie, qui conduit tout droit à l'exclusion ou à la neutralisation, comme l'ont montré de nombreuses études inspirées notamment des travaux de Michel Foucault. Ainsi, j'espère mettre en évidence la profonde transformation opérée par la littérature sur le contexte historique. On l'aura compris, l'hypothèse de lecture, qui ne peut faire l'économie d'une mise en contexte serrée permettant d'établir l'horizon d'attente des publics, débouche sur une théorie de l'interprétation tendant à considérer la littérature comme une "histoire des idées fausses," bien éloignée, par conséquent, du pur déterminisme ou au contraire du pur isolement imaginaire auxquels on veut trop souvent la réduire. Cette lecture accorde toute leur importance aux implicites du texte, aux "non-dits," et en quelque sorte aux systèmes analogiques de référence et de renvois.

La mort dans tous ses états: mourir pour de bon ou se sur vivre à soi-même

Mais qu'il me soit permis de situer maintenant sommairement l'intrigue de la pièce, afin d'en pousser plus avant l'analyse.

Acte I

Géronte est un vieillard de 63 ans, "ladre vert" selon sa servante Lisette, qui accumule les "lethargies" mais tarde à mourir. Crispin, son maître Eraste et Lisette s'entretiennent avec intérêt de sa proche succession et font la chronique particulièrement crue de cette mort annoncée. Cependant, la succession s'avère complexe:

Déjà ne sont-ils pas assez de prétendants,
Sans t'aller mettre encore au rang des aspirants?
Il a tant d'héritiers, le bon seigneur Géronte,
Il en a tant et tant que parfois j'en ai honte:
Des oncles, des neveux, des nièces, des cousins,
Des arrières-cousins remués de germains:
J'en comptais l'autre jour, en lignes paternelles,
Cent sept mâles vivants: juge encor des femelles.²⁰

Les intrigues se multiplient autour du vieillard, dont le neveu en ligne directe cherche à capter l'héritage entier, condition imposée par sa mère madame Argante pour qu'il puisse épouser Isabelle. Ainsi, "L'amour et l'intérêt seront contents tous deux."

Cependant le vieillard, qui n'a pas renoncé à tout appétit, résout de se marier avec Isabelle, mais renonce bientôt à ce funeste projet qui le conduirait tout droit au tombeau. L'argent et la relation contractuelle qu'il engage doit en effet, selon Lisette, lui servir d'équivalent universel:

C'est un bon testament, un testament, morbleu,
Bien fait, bien cimenté, qui doit vous tenir lieu
De tendresse, d'amour, de désir, de ménage,
De femme, de contrats, d'enfants, de mariage.

Acte II

C'est bientôt ce à quoi se résout G ronte, voulant faire d'Eraste son "légataire universel,"   la restriction près qu'il veut accorder à deux parents "pour qui le sang s'explique," mais qu'il n'a jamais vu, un neveu bas-normand et une nièce du Mans, vingt mille écus comptant. A cette nouvelle les valets scandalisés mettent en place un stratagème destiné à les faire rentrer en fonds ("Le testament de l'oncle acquittera mes dettes / Et qui n'y pense pas qui doit payer mes dettes") et à sauver le capital de l'émiettement.

Acte III

Crispin, déguisé en neveu bas-normand, vient en effet faire une scène des plus brutales au vieillard, hypothéquant ses biens, lui reprochant ouvertement de n'être pas mort encore ("C'est à vous de sortir et de passer la porte. / La maison m'appartient: ce que je puis souffrir, / C'est de vous y laisser encore vivre et mourir."), et lui intime l'ordre, sous la forme d'un *ultimatum*, de mourir sous six jours, sous peine de précipiter de ses propres mains le sort ("Je vous en donne six: mais après, ventrebleu, / N'allez pas me manquer de parole, ou dans peu, / Je vous fais enterrer mort ou vif..."). Le résultat escompté est immédiat, puisque le vieillard le d sh rite sur le champ: "Moi, lui laisser mon bien! J'aimerais mieux cent fois / L'enterrer pour jamais. (...) J'ai bien changé d'avis: je te donne parole / Qu'il n'aura de mon bien jamais la moindre obole."

Puis c'est au tour de la nièce du Mans, à nouveau contrefaite par Crispin, tout en simulant la vertu la plus austère de la veuve, de laisser entendre le caractère illégitime de sa naissance, et la légèreté de ses m eurs. La coupe est pleine quand elle annonce à G ronte son intention de le faire "interdire" pour incapacité juridique, et lui suppose des enfants illégitimes, fruits de ses amours clandestines et illicites avec sa servante.

Tout semble donc tourner en faveur de la conspiration des intéressés, neveu et serviteurs, jusqu'au moment où on apprend l'agonie de G ronte, trop vivement  mu par ses dernières expériences humaines. Il est encore intestat, et frustre son neveu

d'une part considérable de sa fortune ("Mon oncle mourra donc sans faire de testament: / Et je serai frustré par cette mort cruelle"). Un instant tentés par le pillage, les trois malfaiteurs décident finalement "[d']agir de tête," et de mettre en place une machination des plus frauduleuses, et passible de la peine capitale, ou pour le moins des galères: Crispin, vêtu des oripeaux du vieillard, qu'il n'hésite pas à faire revivre en sa personne, va dicter un faux testament aux notaires, mandés par Géronte peu de temps avant, qui attendent à la porte.

Acte IV

Prenant soin au préalable de subtiliser le portefeuille de Géronte, fourni en "bons billets," les trois trompeurs mettent donc en place "l'artifice," face aux deux notaires qui n'y trouvent rien à redire. Devant le spectateur est donc dressé le testament, en bonne et due forme, si l'on peut dire. Le roué valet trouve ainsi le moyen, devant Eraste effaré, d'acquitter ses dettes au marchand de vin, de réduire à rien la "pompe funèbre" du vieillard ("Il fait trop cher mourir, ce serait conscience. / Jamais, de mon vivant, je n'aimai la dépense: / Je puis être enterré fort bien pour un écu."), de nommer Eraste légataire universel ("Lui laissant ton mon bien, meubles, propres, acquêts, / Vaisselle, argent comptant, contrats, maisons, billets," de déshériter tout parent éventuel, de léguer à Lisette, sous condition qu'elle épouse ne juste noce Crispin, "deux mille écus comptants en espèces," et enfin de se léguer à lui-même "Quinze cents francs en rentes viagères." Prétextant une paralysie du bras, il ne pousse pas la falsification jusqu'à signer ce vrai-faux testament, aussitôt entériné par les notaires, qui s'en vont bientôt avec le sentiment du devoir accompli.

Cependant que les disputes et les conflits d'intérêts entre Eraste et le valet s'expriment se produit un nouveau coup de théâtre: Géronte se réveille de ce qui n'était finalement qu'une léthargie, entraînant la terreur panique de l'assemblée.

Acte V

Eraste court chez Isabelle et la convainc d'être "dépositaire" des billets volés sur le vieillard, avec le projet de pouvoir exercer

sur lui un chantage et de lui faire ratifier le faux testament. Géronte, encore hébété de son malaise, apprend avec perplexité le testament qu'il est censé avoir fait devant notaire. Le testament lui est relu et commenté point par point. Jouant sur les équivoques de langage et sur l'amnésie du vieillard, en lui rappelant sans cesse "C'est votre léthargie," l'assemblée des dupeurs parvient finalement à le convaincre, non sans utiliser le chantage aux billets (sorte de parodie de contrat, sur le mode du travestissement grotesque), de "ratifi[er] en tout le présent testament."

Pour ce faire, rien n'est épargné des arguments et principes de justification de la morale traditionnelle sur l'argent. Argument de la charité d'abord, qui tente de faire passer les dons aux serviteurs pour une oeuvre de bienfaisance: "Vous repentiriez-vous d'avoir fait oeuvre pie?" demande avec candeur Lisette. Justification éthique ensuite: "Voilà ce qui s'appelle un vraiment honnête homme!" Ou encore, reproches indirects: "Voulez-vous, démentant un généreux effort, / Etre avaricieux même après votre mort?" Evocation, enfin, du profit spirituel de cette action temporelle, selon la double signification du testament, réduite ici par Lisette à un calcul d'intérêts bien compris, ou si l'on veut, à un placement vis-à-vis de la transcendance: "Songez à l'intérêt que le Ciel vous en rend; / Et plus le legs est gros, plus le mérite est grand."

L'enjeu n'est rien moins ici, et c'est ce qui m'importe en priorité pour la présente analyse, que d'avérer la capacité à tester du vieillard cacochyme:²¹

Fut présent devant nous, dont les noms sont en bas,
Maître Mathieu Géronte, en son fauteuil à bras,
Etant en son bon sens, comme on a pu connaître,
Par le geste et maintien qu'il nous a fait paraître:
Quoique de corps malade, ayant sain jugement;
Lequel, après avoir réfléchi mûrement
Que tout est ici-bas fragile et transitoire...

La pièce s'achève alors sur l'évocation par le valet d'un contrat avec le parterre, qui redouble une sorte de pacte d'écriture avec le dramaturge, et assure la transition avec la

Critique du Légataire Universel, pièce en un acte à valeur métatextuelle:

Messieurs, j'ai grâce au ciel mis ma barque à bon port.
En faveur des vivants je fais revivre un mort;
Je nomme, à mes désirs, un ample légataire;
J'acquier quinze cents francs de rente viagère,
Et femme au par-dessus: mais ce n'est pas assez;
Je renonce à mon legs, si vous n'applaudissez.

Poétique du comique morbide: quand le rire et la mort vont si bien ensemble

Les historiens des mentalités nous ont appris que l'on peut rire de tout, et que chaque époque, voire chaque catégorie sociale se définit par un certain rapport au rire, entendu à la fois comme objet du rire et façon de rire.²² Cependant, on peut au premier abord s'étonner de ce qu'un sujet comme la mort soit investi par une forme comique. En effet, c'est là un thème typique de tragédie (et plus tard de drame), qu'il s'agisse de mettre en scène les vies des hommes illustres, la mort des Rois, ou encore toutes sortes de scènes de duels, meurtres, catastrophes... Encore l'évocation de la mort reste-t-elle cantonnée aux strictes bienséances, si bien qu'elle demeure un objet de discours, l'évocation d'un ailleurs, d'un avant, ou pour le moins, d'un hors scène. Fait stylisé, nécessité actancielle, la mort est dans une très large mesure évacuée de tout dispositif scénique. Elle n'est en aucun cas la finalité de la pièce.

Il en est bien autrement dans la comédie de Regnard, comme on l'a vu. Et cette pièce n'est pas un cas isolé. Tout un *corpus* de pièces du répertoire comique reposent sur le même principe,²³ si bien qu'on peut risquer une définition provisoire ce que j'appelle, délibérément, la "comédie morbide." Tout d'abord, en la distinguant très nettement du "comique macabre" baroque de la Renaissance,²⁴ hérité de tout un ensemble de croyances et de pratiques archaïques, et du "drame" noir très en vogue dans la

deuxième moitié du XVIIIème siècle (dans lequel s'est illustré un auteur comme Sade, qui a par ailleurs donné au "moribond" le statut de personnage à part entière dans un de ses pamphlets politiques) et au cours du XIXème siècle.

Du premier, il a hérité un certain mode de rire fondé sur le travestissement burlesque de la mort, destiné à l'euphémiser... par son exagération même, selon le principe de l'irréalisation comique. Du second, il préfigure le goût pour l'analyse clinique, la description hyperréaliste des pathologies et de la déchéance physique.

Mais il reste cependant une configuration originale, sorte de genre intermédiaire fait de la rencontre d'une époque très particulière, comme on l'a vu, d'un langage dramatique fondé sur l'équivoque généralisée et d'un traitement thématique particulier, associant la mort tantôt à un érotisme trouble, tantôt à l'argent, considéré comme le seul élément permanent dans une société où tous les garde-fous de la morale ont été successivement minés.²⁵

Surtout, le comique morbide s'attache à l'image obsédante du corps dégénéré, considéré comme une métaphore générale du politique. Il est le propre de cette époque interlope très particulière, bien analysée par d'Argenson, qui fait comme malgré lui, de façon bien plus juste que Rousseau, une lecture contextuelle de la pièce non dépourvue d'ambiguïtés:

Cette pièce eut un grand succès dans son temps, et s'est beaucoup jouée depuis. Au fond, ce n'est que le sujet d'une farce, d'une parade, et tout au plus d'une comédie italienne; mais le style, les détails, les jeux de théâtre l'ont fait passer. Regnard était en grande réputation, et passe pour le meilleur auteur comique depuis Molière, et qui en a le plus approché. Véritablement nos fins critiques d'aujourd'hui l'eussent fait tomber si elle eut commencé de nos jours; on est à présent trop en garde contre les plaisirs; à force d'évoquer la raison au secours du bon goût, les auteurs ne produisent qu'en tremblant, les saillies sont bannies du style et bientôt tous les jeux

de l'esprit se renfermeront dans les règles des plus exacts géomètres.²⁶

A l'article de la mort: étude d'un testament extorqué. De l'impotence à la potence

C'est une chose incroyable qu'avec l'agrément de la police, on joue publiquement au milieu de Paris une comédie, où, dans l'appartement d'un oncle qu'on vient de voir expirer, son neveu, l'honnête homme de la pièce, s'occupe avec son digne cortège, de soins que les lois paient de la corde; et qu'au lieu des larmes que la seule humanité fait verser en pareil cas aux indifférents mêmes, on égaie, à l'envie, de plaisanteries barbares le triste appareil de la mort. Les droits les plus sacrés, les plus touchants sentiments de la nature, sont joués dans cette odieuse scène. Les tours les plus punissables y sont rassemblés comme à plaisir, avec un enjouement qui fait passer tout cela pour des gentilleses. Faux acte, supposition [substitution d'une personne à une autre], vol, fourberie, mensonge, inhumanité, tout y est et tout y est applaudi. Le mort s'étant avisé de renaître, au grand déplaisir de son cher neveu, et ne voulant point ratifier ce qui s'est fait en son nom, on trouve le moyen d'arracher son consentement de force, et tout se termine au gré des acteurs et des spectateurs qui, s'intéressant malgré eux à ces misères, sortent de la pièce avec cet édifiant souvenir, d'avoir été dans le fond de leur cœur, complices des crimes qu'ils ont vu commettre.²⁷

Qu'a donc de si choquant cette pièce, pour qu'elle soit condamnée sans appel par le philosophe? En quoi cette satire des âges de la vie constitue-t-elle une atteinte à l'ordre social considéré dans son ensemble? C'est sans doute qu'elle s'attaque, à travers la figure du vieillard, aux emblèmes du pouvoir dans une société d'Ancien Régime structurée autour de la logique successorale, au fondement profond des stratégies de

transmission. L'exhibition, même jubilatoire, d'un vieillard qui se survit à lui-même, littéralement, peut semble-t-il être interprétée de trois façons au moins.

D'abord comme remise en cause de l'autorité du personnage, source de sa légitimité et incarnation de la raison, ici curieusement défaillante. Ensuite, comme remise en cause, plus profondément encore, de sa capacité, tant il est vrai qu'il est destitué de toute forme de souveraineté de jugement, et se fait même extorquer son propre testament. Enfin, comme mise en crise de toute certitude avérée, puisqu'on en vient à douter de la certitude par excellence, c'est-à-dire du fait qu'un mort est bien mort. Ces trois aspects sont d'ailleurs articulés, l'impotence supposant en effet l'incapacité, qui elle-même place les autres personnages en situation de transgression radicale, contraints qu'ils sont de suppléer à l'autorité défaillante, au risque de la potence.

En effet, il y a bien plus, dans l'insistance sur les insuffisances du vieillard, qu'un trait comique de type scatologique (les coliques qui prennent Gêronte lorsqu'il doit épouser la jeune Isabelle), sexuel (les relations érotiques troubles avec Lisette), ou surtout morbide (la léthargie de Gêronte). Il y a une critique fondamentale de l'autorité des aînés, dans cette époque qu'il est convenu d'appeler "âge d'or des pères."²⁸ Gêronte n'est en effet plus maître chez lui, puisque chacun s'entend à le manipuler, et finalement à se substituer à lui jusque dans les actes les plus consacrés. Le spectre devient donc une métaphore de l'impotence, pris dans les arcanes non plus, comme chez Molière, d'un parasite, mais d'une conspiration de dupeurs qui utilisent toutes les ressources de l'institution et du droit pour détourner son patrimoine.

Mais cela va plus loin, en vertu de la dialectique descendante des légitimations entre Dieu d'abord, source de toute autorité, le Roi ensuite, père de son peuple, et caution du politique, et le Père de famille, enfin, maître absolu en son foyer et représentant de l'autorité domestique. A travers la mise en crise du maillon faible, le chef du foyer, c'est toute la hiérarchie fondamentale de l'ordre social qui est inquiétée. Et Gêronte, mauvais chef de famille, est en fait responsable du fait que les membres de sa

maison et de sa famille soient de mauvais sujets, qui n'hésitent pas longtemps à bafouer les lois les plus intangibles, quitte ensuite à trembler devant le risque d'un châtement... qui ne viendra pas. Le corps impotent devient donc un emblème de l'impuissance de la source de toute autorité masculine.²⁹ Et cela au moment même où historiquement se forme l'idéal masculin de l'homme moderne, ou ce que Mosse a appelé "l'invention de la virilité moderne," fondé sur les "mâles vertus" qui correspondent au nouvel idéal politique du XVIIIème siècle.³⁰

Mais il y a plus encore. L'impotence du vieillard constitue également une remise en question de son jugement et de sa raison. A l'époque d'une nouvelle partition symbolique des âges de la vie, où le vieillard, phénomène démographique encore assez rare, est encore au sommet d'une échelle des vertus et des prérogatives héritée de la morale antique,³¹ où le biologique est encore dans une très large mesure au fondement du social, décrédibiliser le vieillard, c'est placer dans l'ère du soupçon jusqu'au principe de continuité et de transmission. Et le pas est vite franchi, qui va de l'impotence à l'incapacité.

Géronte, ombre de lui-même, personnage interlope entre la vie et la mort ou si l'on veut, à l'article de la mort, s'avère être un piètre testateur. L'acte testamentaire est en effet au coeur de la pièce, puisqu'il est d'abord dressé par les imposteurs, "en bonne et due forme," puis relu à l'intéressé qui en perd véritablement le jugement et se livre à un odieux troc. D'une part, le testament évacue toute portée spirituelle (ce qui est pourtant une des ses deux fonctions essentielles),³² et ce bien avant le fameux testament du curé Meslier,³³ pour sombrer dans une profanation de mascarade, mais d'autre part toute valeur juridique est bafouée, jusque dans le respect le plus scrupuleux du strict formalisme. On a là un jeu subtil sur la puissance instituante du droit, utilisé à la lettre pour en pervertir profondément l'esprit.³⁴

Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que les personnages prennent position par rapport à ce centre vide, à cette source absente de toute légitimité, et contribuent à fonder un monde réglé par la poursuite de l'intérêt individuel le plus échevelé? Quoi d'étonnant à ce que "la pièce se déroule toute entière dans un monde où le problème du mal et du bien ne se pose plus"?³⁵

Quoi d'étonnant à ce que la pièce nous enferme dans un système de doute généralisé où plus aucune certitude n'est possible?

Crises de la représentation?

La pièce de Regnard *Le Légataire Universel* nous fait donc pénétrer dans l'univers du doute radical. Agitant devant les spectateurs des scènes d'un goût morbide, mais réinvesties par un discours médical et scientifique moderne, elle met en scène un vieillard impotent qui n'est bientôt plus que l'ombre de lui-même. Déficient de corps et d'esprit, il ouvre la brèche qui permet à l'intérêt individuel débridé de s'exacerber, nourrissant un désaveu généralisé des valeurs et des règles.

Cette pièce, qui ne peut être séparée du contexte politique et social de la fin du règne de Louis XIV et des querelles européennes de successions monarchiques, reflète parfaitement les tendances lourdes de la "comédie fin de règne." Elle est donc emblématique d'un nouvel imaginaire de la mort, d'une réflexion sans illusions sur les sources légitimes du pouvoir, et d'une certaine crise de la représentation traditionnelle, entendue à la fois sur le plan dramatique, social et politique.³⁶



Notes

¹ Vauvenargues. *Oeuvres posthumes et inédites: Maxime posthume* 386. Paris: Gilbert, 1857. *Tome II*. Genève: Slatkine Reprints 1970, p. 443.

² Hazard, P. *La Crise de la conscience européenne*. Paris: Fayard, 1971.

³ Goubert, P. *Initiation à l'histoire de la France*. Paris: Fayard-Tallandier, 1984.

⁴ Tilley, A. A. *The Decline of the Age of Louis XIV, or French Literature (1687-1715)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.

⁵ Outre l'étude fondatrice d'A. Blanc, F. C. Dancourt (1661-1725), *La Comédie française à l'heure du soleil couchant* (Tübingen-Paris: Gunter Narr Verlag-Jean-Michel Place, 1984) et celle de H.-C. Lancaster, *Sunset, a history of Parisian drama in the last years of Louis XIV, 1701-1715* (Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press-Oxford University Press, 1945, 2 volumes) notons deux ouvrages récents qui apportent un renouvellement critique considérable, C. Biet, *Droit et littérature: Le Jeu de la valeur et de la loi* (Paris: Champion, 2001 (à paraître)) et G. Spielmann, *Le Jeu du désordre et du chaos* (Paris: Champion, 2001 (à paraître)).

⁶ Poirson, M. "Clinamen, suggestion et gestion du désordre mineur dans la comédie post-moliéresque. Les aspects probabilistes et la représentation de la sphère économique dans la comédie (1680-1715)", Mémoire de D.E.A. de Théâtre et Arts du Spectacle, sous la direction du professeur C. Biet, Juin 1997, consultable à la Bibliothèque Gaston Baty, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle.

⁷ Certains historiens des Annales iront jusqu'à parler de "refus" de la mort, comme M. Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIème et XVIIIème siècles* (Paris: Gallimard-Julliard, "Archives", 1974).

⁸ J'emprunte ces notions à l'article consacré à la deuxième moitié du XVIIIème siècle de C. Milanese, "La mort-instant et la mort-processus dans la médecine de la seconde moitié du siècle", *Revue XVIIIème siècle*, n° 23, 1991, pp. 171-192.

⁹ Ariès, P. *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, "L'univers historique", 1977, chapitre 8 : "Le corps mort", pp. 347-388 et chapitre 9 : "Le mort-vivant", pp. 389-400.

¹⁰ Un des plus célèbres étant celui de Mme Necker, "Des inhumations précipitées," *Opuscule*, 1790, [publié sans nom d'auteur].

¹¹ Voir sur ce point, notamment, N. Elias, *La Société de Cour* (Paris: Flammarion, 1985 [édition française]), ainsi que, dans une autre perspective, L. Marin, *Le Portrait du Roi* (Paris: Minuit, 1981) et *Le Corps glorieux du Roi (La Parole mangée)* (Méridiens: Klincksieck, 1986). On ne peut manquer de citer également les travaux fondateurs de J.-M. Apostolidès, *Le Roi-Machine* (Paris: Minuit, 1981).

¹² Je me réfère explicitement ici aux thèses de E. K. Kantorowicz, *The King's two bodies, a study of Mediaeval theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

¹³ *Journal de la santé du Roi Louis XIV, de l'année 1647 à l'année 1711*, édition J. A. Le Roy. (Versailles: Auguste Durant, 1862). Et surtout J. Buvat, *Journal de la maladie et de la mort de Louis XIV, Journal de la Régence* (Paris: Plon, 1865) et Lefèvre de Fontenay, *Journal historique de la dernière maladie de Louis XIV, Mémoires de Trévoux, 1715-1716*. On peut lire aussi avec profit E. Dégueret, *Histoire médicale du Grand Roi* (Paris: Marcel Vigné, 1924) et D. Van der Cruyse, *La Mort dans les Mémoires de Saint-Simon* (Aguizet, 1981).

¹⁴ Marin, L. "Le Corps pathétique du Roi. Sur le journal de la santé du Roi Louis XIV", *Revue des Sciences Humaines*, n° spécial "Médecine et littérature," n° 198, Avril-Juin 1985, pp. 31-49.

¹⁵ Hoffmann, K. A. *Society of Pleasures. Interdisciplinary Readings in Pleasure and Power during the Reign of Louis XIV*. New York: St Martin's Press, 1997, chapitre 8 : "The Death of the Spectacle Body: Epitaphs and Political Erotica", et G. Couton, *La Chair et l'Âme. Louis XIV entre ses maîtresses et Bossuet*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, "Theatrum Mundi", 1995.

¹⁶ Relayé en cela par les récits non dépourvus d'ambiguïtés des moralistes et des chroniqueurs. Confer notamment A. Niderst, *Les Français vus par eux-mêmes. Le siècle de Louis XIV, Anthologie des moralistes* (Paris: R. Laffont, "Bouquins", 1997).

¹⁷ Que fait M. Coraly, *Le Corps du Roi-Soleil* (Paris: Editions de Paris Max Chaleil, 1999). Voir aussi H. Merlin-Kajman, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps: passions et politique* (Paris: Champion, 2000).

¹⁸ Boureau, A. *Le Simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverain français XV-XVIIIème siècle*. Paris: Editions de Paris, 1988. L'auteur étudie l'ordonnance funéraire de Charles VIII par Pierre d'Urfé, différents récits d'agonies (Mémoires de Philippe de Comynes, de Dubois), et le compte rendu par Dom Poirier de l'exhumation des corps royaux à Saint Denis.

¹⁹ de Baecque, A. *Les métaphores du corps*. Paris: Calmann-Lévy, 1992.

²⁰ L'édition de référence pour cette étude est l'édition J. Truchet, *Théâtre du XVIIIème siècle* (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971), qui ne contient pas la *Critique du Légotaire Universel*.

Je me réfère aussi à l'édition critique de la pièces par C. Mazouer, *Le Légataire Universel suivi de la Critique* (Genève: Droz, 1994).

²¹ Sur cette question, M. Poirson, "Pour solde de tout compte : une dramaturgie de la dépense dans *Le Dissipateur ou l'Honnête Fripponne* de Destouches," (à paraître).

²² De Baecque, A. *Les éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIème siècle*. Paris: Calmann-Lévy, 2000. Voir aussi « Le Rire », *Revue XVIIIème siècle*, 2001.

²³ On peut citer notamment les pièces anonymes, *Le Mort supposé ou l'heureux ravisseur*, pièce, *La Mort dans le cimetière*, Parade, *La Mort de Jérôme ou les Boucheries d'Enfer*, *La Farce magique du carnaval*, Parodie, *La Mort dans le cimetière*, mais aussi La Font, *La Pompe funèbre de Crispin*, comédie, Lesage, *Tontine*, comédie, Parade, Hauteroche, *Le Deuil*, comédie, La Font, *La Pompe funèbre de Crispin*, T. Corneille et Donneau de Visé *La Devineresse ou les Faux Enchantements*, comédie, P. Rousseau, *La Mort de Bucéphale ou tragédie pour rire et comédie pour pleurer*, Père Ponce Dehaye-Polet, *La Mort de ma tante ou ce qui plaît aux dames*; Comédie, F. M. Mayeur de Saint-Paul, *La Mort des 49 cousins*, *Les Adélaïdes*, pantomime, Père Y. M. M. de Quérbeuf, *Le Mort imaginaire*, comédie, M. J. Sedaine, *Le Mort marié*, opéra comique, M. G. T. Villenave, *Le Mort parlant ou la farce des savetiers*, comédie, F. Andrieux, *Le Mort supposé*, *Les Etourdis*, comédie, T. S. Gueullette, *Le Mort sur le banc ou Le Comte de Regniababo*, Parade, T. S. Gueullette, *La Maladie de Scarmouche*, (d'après Biancolleli), Comédie italienne, A. L. B. Beaunoir, *Le Mort vivant*, pièce, L. A. Beffroy de Reigny, *Le Mort vivant*, comédie, A. C. Cailleau, *Le Mort vivant. La Bonne fille*, Pièce à spectacle, en façon de tragédie, Pascal ou Pascali, *Le Mort vivant*, Mélodrame, L. F. Dorvigny, *Les Morts qui se volent*, *Les Revenants de village*, comédie, L. J. H. Dancourt, *Les Morts vivants*, *Le Combat nocturne*, Opéra Bouffé, M. L. de Sacy, *Les Morts vivants*, Opuscule dramatique... Cf. Brenner, C. D. *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*. Berkeley-California: Edward Brothers, 1947.

²⁴ Rousset, J. *La Littérature à l'âge baroque en France*. Paris: Corti, 1954.

²⁵ Sur cette question, on peut lire avec profit J. Schacht, *Anthropologie culturelle de l'argent* (Paris: Payot, 1973).

²⁶ Argenson, René d'. *Notice sur les œuvres de théâtre* publiée par H. Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève: Droz, 1966, tome I, p. 289.

²⁷ Rousseau, J.-J. *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles*. Paris: Gallimard, 1987, p. 196.

²⁸ Delumeau J. et Roche, D. *Histoire des pères et de la paternité*. Paris: Larousse, 1990 [rééd. 2000].

²⁹ Darmon, P. *Le Tribunal de l'impuissance. Virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*. Paris: Le Seuil, 1979.

³⁰ Mosse, G. L. *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*. Paris: Addeville, 1997 [pour l'édition française]. Voir aussi A. R. Nye, *Masculinity and Male Codes of honor in Modern France* (New York: Oxford University Press, 1993) et F. Matonti, *Herault de Seychelles ou les infortunes de la beauté* (Paris: La Dispute, "Instants", 1998).

³¹ Gutton, J.-P. *Naissance du vieillard. Essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*. Paris: Aubier, 1988.

³² Sur l'évolution historique des formes testamentaires et la tendance à la sécularisation, voir l'étude approfondie de P. Chaunu, *La Mort à Paris. XVI, XVII, XVIIIème siècles* (Paris: Fayard, 1978), notamment chapitre 12 à 15.

³³ Jean Meslier, *Le mémoire du Curé J. Meslier, 1735*. Edition critique Desné, Deprun, Soboul.

³⁴ Sur ce point, on lira avec profit C. Biet, *Droit et littérature. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, *op. cit.* chapitre 8: "La comédie fin de règne". Confer aussi M. Poirson, *Clinamen, op. cit.*, "Falsification et fiction négative: *Le Légataire Universel*".

³⁵ Calame, A. *J.-F. Regnard, sa vie et son oeuvre*. Paris: PUF, 1960, partie III, chapitre 5.

³⁶ Sur les présupposés théoriques de cette question, M. Poirson, "La double crise de la représentation: le théâtre scandaleux sans le savoir". *Cahiers de la Comédie Française*, n° 40, Septembre 2000, pp. 25-34.

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French
Literary and Cultural Production



Paroles Gelées

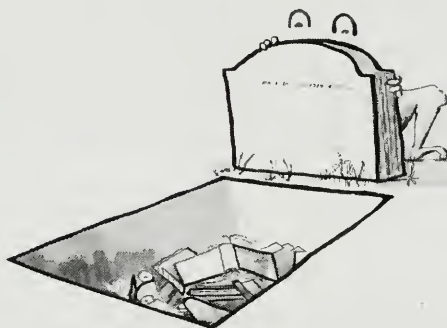
UCLA French Studies

Special Issue
Volume 19.2 2001

Selected Proceedings from
UCLA French Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French
Literary and Cultural Production



Paroles Gelées

UCLA French Studies

Special Issue
Volume 19.2 2001

Selected Proceedings from
UCLA French Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French Literary and
Cultural Production

Selected Proceedings from
The UCLA French Department Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference
April 27–28, 2001

*Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouvait ici
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais,
Le Quart Livre

Paroles Gelées
Special Issue
UCLA French Studies
Volume 19.2 2001

Editor-in-Chief: Christine S. Thuau

Assistant Editors: Alison Rice
Sylvie Young

Editorial Board: Sheila Espineli
Holly Gilbert

Sponsors: Albert and Elaine Borchard Foundation
UCLA Department of French
UCLA European Studies Program
UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies
Campus Programs Committee of the Programs Activities Board
Graduate Students Association

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
UCLA Department of French
212 Royce Hall, Box 951550
Los Angeles, CA 90095-1550
(310) 825-1145
gelees@humnet.ucla.edu

Subscription price (per issue):

\$12 for individuals
\$14 for institutions
\$16 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at
<http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>

Cover illustration by Christine Thuau

Copyright © 2002 by the Regents of the University of California
ISSN 1094-7294

CONTENTS

Acknowledgments	
The Haunts of Scholarship	1
Peggy Kamuf	
Who's There? —Or How Not To Keep a Secret	19
Samuel Weber	
“Le Grand Fantôme”: Actor as Specter in Diderot's Paradoxe sur le comédien	28
Heather Howard	
Chronique d'une mort annoncée: Les métamorphoses du pouvoir dans <i>Le Légataire Universel</i> (1708)	37
Martial Poirson	
Homosexualité mon amour: Derrida and the Haunting of Sodom	58
Michael Johnson	
Fantôme littéraire de Hugo: Les lendemains du <i>Dernier jour d'un condamné</i>	77
Sonja Hamilton	
Representations of Invisibility in Victor Hugo's <i>L'homme qui rit</i>	88
C. Camille Collins	
Haunting the Underworld in Nerval's <i>Les Nuits d'octobre</i>	98
Aimee Kilbane	
L'Eve Future, ou le Futur @ève de la mort apprivoisée	108
Sylvie Young	
Conference Program	123
Call for Papers	127
Ordering Information	128