

MÉMOIRE ET CRÉATION POÉTIQUE DANS LA COMÉDIE ET L'OPÉRA-COMIQUE DES LUMIÈRES

La mémoire dans la comédie des Lumières : l'exemple du *Fils Naturel*

La question des liens entre théâtre et mémoire préoccupe Diderot dès les années 1750, quand il apporte sa pierre à l'édifice d'une réforme de la comédie qu'il expérimente et théorise dans *Le Fils naturel*¹ et dans les *Entretiens sur le Fils naturel*², où il appelle « drame » cette comédie nouvelle à laquelle il s'essaie. *Le Fils naturel* est précédé d'une introduction qui présente Dorval comme l'auteur de la pièce. Le jeune homme l'aurait écrite à la demande de son père Lysimond, pour raconter un événement majeur dans la vie de la famille : alors que Dorval aime secrètement Rosalie, auprès de laquelle il doit intercéder en faveur de son ami Clairville, Rosalie aime secrètement Dorval, mais ignore que cet amour est réciproque et consent à épouser Clairville ; Lysimond, le père de Rosalie, revient d'une longue absence et reconnaît en Dorval le fils dont il avait caché l'existence à tous ; Dorval et Rosalie découvrent qu'ils sont frère et sœur, et comprennent que l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre est un amour fraternel.

Selon le père, l'événement donné comme fondateur de la nouvelle configuration familiale provoquée par la reconnaissance de Dorval se transmettra par la répétition annuelle de la pièce de théâtre. La représentation théâtrale est transformée en un rituel dont la performance répétée fait renaître chaque fois la famille. Il s'agit d'un rite privé qui relève du théâtre de société, joué dans le salon, c'est-à-dire dans l'espace réservé à la famille. Chacun y joue son propre rôle, jusqu'au jour où la mort du père contraint ses enfants à faire remplacer le vieil homme par un acteur extérieur à la famille. Dès lors, la représentation se présente comme un système mémoriel double, qui commémore la refondation de la famille autour du fils naturel reconnu par son père, et qui fait revivre le père disparu. On peut dire que Diderot exploite dans cette pièce les vertus mnémoniques du théâtre, en s'appuyant avec force didascaliques sur une dramaturgie sensible, dont les effets ne reposent pas en premier lieu sur le discours verbal mais sur une sollicitation des sens du spectateur.

Cette comédie du *Fils naturel* est représentative de la comédie nouvelle qui, dès le début du XVIII^e siècle, prend ses distances par rapport au modèle aristotélicien³, lequel répond à une exigence de vraisemblance. Il s'agit désormais de susciter chez le spectateur une émotion vraie : on passe d'une poétique de l'objet, qui se concentre sur l'œuvre façonnée, à une esthétique du sujet, qui privilégie la réception de cette œuvre. La vérité des effets produits sur le spectateur repose sur un double principe. Premièrement, la comédie doit désormais représenter le réel dans sa variété, dans sa complexité.

Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère. On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parents prennent différemment part à la scène. On

¹ Denis Diderot, *Le Fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes et en prose avec l'histoire véritable de la pièce, Venise, Charles Goldoni, 1757. La pièce est représentée pour la première fois en 1757 chez le duc d'Ayen à Saint-Germain-en-Laye.

² Il emploie ailleurs le terme de « drame » pour désigner la comédie nouvelle qu'il appelle de ses vœux.

³ Voir notamment Jean Dagen et Sophie Marchand, *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2012.

raille très-souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine, et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure.⁴

Deuxièmement, la comédie nouvelle se détourne des personnages types, au profit de personnages qui doivent intéresser par leur profondeur psychologique et leur singularité. De ces deux exigences découle l'inscription du théâtre dans un roman, dont la pièce ne doit constituer qu'un épisode parmi une infinité d'épisodes possibles. Martine de Rougemont remarque ainsi que les « étapes préliminaires » à l'écriture des pièces de Beaumarchais « apparaissent comme plus romanesques encore que théâtrales⁵ ». Beaumarchais commence par élaborer le « “plan entier de la pièce”, lancé d'un jet, qui est un récit complet⁶ ».

Son imagination créatrice fournit au dramaturge des épisodes qu'il n'utilisera pas pour en tirer des pièces de théâtre, mais qui nourrissent les pièces qu'il écrit et la description de ses personnages. [Dans la trilogie] chacun possède son caractère et son histoire, qui modifie et enrichit ce caractère.⁷

Le roman virtuel dans lequel s'inscrit la comédie des Lumières confère un passé aux personnages. Il crée une épaisseur temporelle qui favorise une prise en compte de la mémoire dans l'intrigue des pièces et dans leur fonctionnement dramaturgique. C'est ainsi que la mémoire est à la fois le moteur de la création poétique, la clé de voûte de l'intrigue et le support d'une réflexion sur la fonction du théâtre dans *Le Fils Naturel*. Cette comédie reflète l'intérêt suscité par la mémoire et son fonctionnement chez les philosophes des Lumières – Helvétius, Condillac, Diderot –, et chez les auteurs dramatiques qui trouvent en elle de quoi enrichir une dramaturgie comique tendant à s'affranchir des codes de la représentation classique. La poétique classique se distingue par une action linéaire portée par le dialogue et conduite par lui jusqu'à son dénouement. On y préfère le discours verbal, qui s'adresse à la raison, aux images non verbales, qui s'adressent aux sens et qui sont en prise directe sur l'imagination⁸. La mise à distance des règles classiques au XVIII^e siècle passe notamment par l'importance nouvelle accordée aux images non verbales, et plus généralement aux moments de théâtralité⁹ voués à impressionner le spectateur, c'est-à-dire à s'imprimer en lui et à frapper directement son imagination, laquelle est définie par Voltaire dans l'*Encyclopédie* comme la capacité à « compose[r] » des images :

IMAGINATION, IMAGINER, (*Logique, Métaphys. Litterat. & Beaux-Arts.*) c'est le pouvoir que chaque être sensible éprouve en soi de se représenter dans son esprit les choses sensibles ; cette faculté dépend de la mémoire. On voit des hommes, des animaux, des jardins ; ces perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, l'*imagination* les compose ; voilà pourquoi les anciens Grecs appellerent les Muses *filles de Mémoire*.¹⁰

⁴ Voltaire, *L'Enfant prodigue*, comédie en vers dissyllabes, représentée sur le Théâtre de la Comédie-Française le 10 octobre 1736, Paris, Prault, 1738, « Préface » (n. p.).

⁵ Martine de Rougemont, « Le substrat romanesque du drame », », *RHLF*, n° 84, p. 714.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 715.

⁸ Le récit de Thémistocle, dans *Phèdre*, est un exemple bien connu de ce discours verbal imageant qui permet de ne pas montrer sur scène la mort d'Hippolyte tué par un monstre marin (cf. Jean Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6).

⁹ Roland Barthes définit ainsi la théâtralité : « C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène ». Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1954), p. 41.

¹⁰ Voltaire, « Imagination, imaginer », D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1^{re} éd., Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, 1766, t. 8, p. 560-564.

Cette définition souligne le lien profond qui unit imagination et mémoire : c'est parce que la mémoire a enregistré des impressions que l'imagination peut les recomposer et ainsi fabriquer des images. En outre, le lien de complémentarité entre imagination et mémoire est renforcé par la circularité des processus : si l'imagination s'appuie sur la mémoire, la remémoration s'appuie sur l'imagination qui, faute de pouvoir rendre présent le passé, ne peut que le représenter à l'aide d'images fabriquées par l'esprit. C'est ainsi que la mémoire et la remémoration intéressent des auteurs dramatiques qui font la part belle aux images non verbales, et plus généralement, à tous les procédés susceptibles de saisir les sens et de frapper l'imagination sans passer par la médiation du langage verbal.

Or la réforme de la comédie, à partir de laquelle Diderot théorise le drame, conduit aussi dans le domaine dramatico-musical au développement de la comédie mêlée d'ariettes, une forme d'opéra-comique dont la dramaturgie met en jeu la mémoire et son fonctionnement, en raison des rapports qu'elle entretient avec l'expression de la nostalgie¹¹.

Opéra-comique et réminiscence

Le genre de l'opéra-comique est l'un des laboratoires privilégiés du renouvellement de la comédie au XVIII^e siècle, car il n'est soumis à aucune règle particulière, si ce n'est l'alternance entre dialogues et airs chantés, qui lui permet de ne pas empiéter sur les privilèges de l'Opéra – donner des pièces intégralement mises en musique – ni sur ceux de la Comédie-Française – donner des pièces déclamées en français et en cinq actes. Au milieu du XVIII^e siècle se développe, principalement sous l'impulsion des époux Favart, un opéra-comique nouveau. Contrairement aux vaudevilles que l'on chante sur un air préexistant dans l'opéra-comique de la première moitié du XVIII^e siècle, les airs de cet opéra-comique nouveau sont chantés sur une musique originale, précisément adaptée au texte du livret, et qui permet d'exprimer au plus près les émotions des personnages. On emploie le terme « ariettes » pour désigner ces airs chantés sur une musique originale, et « comédie mêlée d'ariettes » l'opéra-comique dans lequel ils sont employés. Cette comédie mêlée d'ariettes se présente comme une réécriture rococo de l'idylle antique. Comme dans les *Bucoliques* de Virgile, il s'agit de saisir la naissance du sentiment amoureux chez de jeunes bergers ingénus, qui ne vivent plus en Arcadie, patrie du dieu Pan où leur vie s'écoulait harmonieusement parmi les nymphes et autres divinités, mais au village. L'intrigue de ces opéras-comiques, souvent très ténue, est plutôt une trame destinée à faire advenir des moments d'émotion pour toucher les spectateurs, selon un processus de contagion émotionnelle cher aux dramaturges-philosophes des Lumières. Un tel fonctionnement prend le contrepied du processus de mise à distance qui se produit aux dépens d'un personnage repoussoir dans la comédie classique.

Si le village d'opéra-comique reste un univers idéalisé – on y rencontre les bergers et les bergères enrubannés des peintures de Boucher ou du hameau de la Reine –, plus aucun dieu n'y est mentionné, et certains effets de réel produits par un panier ou par des sabots installent une atmosphère pittoresque, conforme à l'idée que les citadins se font de la campagne, et surtout à la représentation qu'ils en attendent : l'idylle des Lumières dit la nostalgie d'un âge d'or qui est désormais représenté par le village, lieu associé à des sentiments simple et purs, que les courtisans et les habitants des villes idéalisent car ils en regrettent la perte, alors que d'une part la noblesse n'a cessé de s'éloigner de ses terres et de s'affaiblir économiquement depuis la mise en place progressive d'une société de cour, et que d'autre part, l'accroissement de l'espérance

¹¹ Voir notamment à ce sujet Pierre Frantz, « Drame et opéra-comique, une affaire de promiscuité », A. Dratwicki et A. Terrier (dir.), *L'Invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.

de vie et l'essor démographique des campagnes contraint une partie de la population rurale à s'exiler vers la ville.

Ce genre dramatico-musical fonctionne sur le principe de la réminiscence, en ce qu'il fait revivre un monde considéré comme disparu et assimilé à un paradis perdu. Or, un certain nombre de pièces représentatives du genre et qui ont connu un succès important thématisent la question de la remémoration, à partir d'une intrigue structurée autour de l'absence d'un être cher dont il s'agit de se souvenir, de faire vivre la mémoire. Dans ces pièces, la remémoration n'a pas vocation à imiter le réel pour le reconstituer. Le trouble du personnage, état de déstabilisation psychologique qui le conduit aux portes de la maladie ou de la folie, se dérobe à toute appréhension par le discours verbal, et ne peut se traduire sans le secours de l'imagination. L'effort de remémoration déclenche un processus de création, qui vise à restituer grâce à la poésie l'émotion provoquée par la perte.

Deux comédies mêlées d'ariettes apportent un éclairage intéressant sur les enjeux du processus de remémoration dans l'opéra-comique – et plus largement dans la comédie – des Lumières : *Nina ou la Folle par amour* (Marsollier, Dalayrac, 1786) et *Renaud d'Ast* (Radet, Barré et Dalayrac, 1787). Dans ces deux pièces, Nina et Céphise pleurent la disparition de leur bien aimé, qui leur a été arraché par un père ou un tuteur qui avait d'autres projets pour elles.

Remémoration et imagination

L'héroïne de *Renaud d'Ast*, Céphise, frôle la folie après la disparition de Renaud, puis plonge dans une mélancolie qu'elle exprime en musique et en peinture. Elle se voue entièrement au souvenir de l'homme qu'elle aime. Au commencement de la pièce, « *Le Théâtre représente un petit salon, où l'on voit tout ce qui a rapport à la peinture et à la musique* », et Céphise chante :

Ô tendre mélancolie !
Viens régner sur tous mes sens ;
[...]
Heureux le mortel tranquille,
Dont les jours coulent en paix,
Qui fuit la Cour et la Ville
Pour jouir de tes bienfaits.
Loin du monde, qu'il oublie,
Trouvant en toi son bonheur,
Il ne veut pour compagnie
Que sa mémoire et son cœur.¹²

Marton, servante de Céphise, commente ainsi la plainte de sa maîtresse : « Si vous chantez, c'est un air triste qui vous rappelle le souvenir d'un objet qui n'est plus, et si vous peignez, c'est son portrait, c'est Renaud d'Ast, dont votre imagination offre le modèle¹³ ». Un peu plus loin, Céphise dit à Marton en lui montrant un portrait de Renaud, qu'elle vient de peindre : « Je ne croyais jamais pouvoir me souvenir... Mais ce portrait est plutôt l'ouvrage de mon cœur que celui de ma mémoire¹⁴ ».

¹² Jean-Baptiste Radet et Pierre-Yves Barré, *Renaud d'Ast*, comédie en deux actes et en prose, mêlée d'ariettes, musique de M. Dalayrac, Paris, Brunet, 1788, I, 1, p. 3-4.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 8.

A la nuit tombée, par un froid glacial, Renaud, qui bien sûr n'est pas mort, est accueilli en secret par Marton avec l'accord de Céphise et en cachette de son tuteur Lisimon. Les deux femmes ignorent qui est cet homme d'autant plus transi de froid que des brigands lui ont pris jusqu'à ses vêtements. Quant à Renaud, il ne sait pas qui habite le château. Les deux jeunes femmes, qui craignent le vieux Lisimon, n'osent entrer en contact avec le jeune homme et le laissent seul dans un appartement où il découvre, sur un chevalet, un portrait qui lui ressemble. Dans la scène suivante, Marton reconnaît Renaud grâce à ce portrait, au moment même où arrive Lisimon, venu annoncer à la jeune fille, avec une tristesse feinte, que les vêtements de son bien aimé ont été retrouvés dans la forêt où il est sans doute définitivement mort.

Renaud se retire entre le paravent et la cheminée ; Marton, pour le cacher, place son portrait devant lui, et revient près de Céphise, sur le devant de la scène, du côté opposé à l'entrée de Lisimon. Allain pose et étale sur des chaises le Manteau, l'Habit, le Sabre, les Pistolets, le Chapeau et les Bottes-fortes de Renaud, dont il est grotesquement affublé en arrivant. Lisimon les contemple tristement et avec un air hypocrite.

CEPHISE, regardant Renaud et feignant de jeter les yeux sur le tableau, dont elle s'est rapprochée : « Il m'a toujours gardé sa foi »

LISIMON

Mais combien ton âme est émue !

(Croyant qu'elle fixe le tableau)

Ah ! c'est l'effet de ce portrait,

Il faut le soustraire à sa vue.

La vue du portrait peut suffire à expliquer l'état de Céphise. Lisimon attribue en tout cas à ce portrait un pouvoir aussi fort que son modèle sur celle qui le regarde. Une équivalence est ainsi postulée entre l'objet artistique et son référent. Non seulement, voir un portrait peint est susceptible de bouleverser Céphise autant que le fait l'apparition de Renaud dans cette scène ; mais encore, et Lisimon le sait, les effets de ce portrait sont démultipliés par le sentiment de manque auquel il répond. La scène permet de penser le fonctionnement de la pièce dans laquelle elle prend place, et du genre dont relève cette pièce : le théâtre doit saisir le spectateur par sa dimension spectaculaire, et l'opéra-comique a vocation à exprimer une perte, un manque, la nostalgie d'un bonheur perdu. Or, si l'on prête à l'objet artistique une force au moins aussi puissante que celle de son modèle, c'est qu'il n'est pas une simple imitation. La mise en œuvre de la mémoire est indissociable d'un travail de l'imagination, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, cela ne tient pas au fait que l'imagination invente, au sens d'une concurrence avec la perception, qui viendrait « suppléer aux carences de cette dernière¹⁵ ».

On pense, en effet, que la perception et l'imagination diffèrent non par leurs objets, mais seulement par leur relation à la réalité unique que toutes deux auraient pour but de nous faire connaître : cette réalité ne serait atteinte directement que par la perception et l'imagination ne rentrerait en jeu que pour suppléer aux carences de cette dernière. [...] L'imagination [...] a pour fonction de faire exister pour nous ce qu'elle nous représente : elle est essentiellement vision. L'imagination n'intervient pas pour remplacer une expérience réelle par quelque chose de fictif. On ne tiendrait pas compte en parlant ainsi de la réalité vivifiante de l'imagination : l'expérience qu'elle nous procure est bien réelle ; elle ne démembre pas le réel pour nous en donner des vues toujours insuffisantes et incertaines : le propre de qui a l'imagination psychologique est au

¹⁵ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 (1946), p. 42.

contraire de respecter la complexité, de pouvoir en quelque sorte l'analyser sans la dissoudre. On reconnaît là une caractéristique du bon romancier, et c'est précisément en cela qu'on le dit psychologue.¹⁶

Ce travail de l'imagination tient davantage de la création que de la reconstitution. Il ne s'agit pas de produire une copie nécessairement imparfaite du réel, mais de laisser libre cours à l'invention poétique, rendue à la fois possible et nécessaire par l'absence et par le manque. C'est ce que suggère Céphise, lorsqu'elle affirme : « ce portrait est plutôt l'ouvrage de mon cœur que celui de ma mémoire ». Le tableau derrière lequel se cache Renaud fonctionne comme un masque, qui le dissimule et qui joue en même temps le rôle d'un révélateur : parce qu'il n'est pas une simple imitation, il restitue une vérité, qui est moins celle des traits de Renaud, que celle des sentiments d'amour et de nostalgie qui ont motivé la peinture du portrait. Renaud étant caché, Lisimon et le spectateur ne voient que le tableau, qui ouvre au sein de la représentation une fenêtre sur les états d'âme de Céphise : la création artistique n'a pas permis à la jeune fille de faire apparaître Renaud, mais de faire entendre sa propre voix. Comme dans le mythe d'Orphée, le manque et l'effort de remémoration lui ont donné accès à la poésie. Cette scène, au-delà de sa dimension touchante, permet de penser les spécificités du théâtre, qui n'est pas reproduction mimétique du passé ou de l'ailleurs, mais restitution d'émotions vécues et transmises au spectateur de manière sensible, dans le temps de la représentation.

Poésie et vérité

Quant à Nina, héroïne de *Nina ou la Folle par amour*¹⁷, elle a sombré dans la folie et a perdu tout souvenir du moment où Germeuil a quitté le village. De même que le portrait de Renaud par Céphise est, aux yeux de la jeune fille, « plutôt l'ouvrage de [s]on cœur que celui de [s]a mémoire », Nina conserve moins le souvenir que « l'idée de Germeuil, tendre fidèle, cette idée si longtemps chère à son cœur¹⁸ ». Chaque jour, elle l'attend, assise sur un banc, et « souvent elle y chante des chansons qu'elle compose et que bientôt elle oublie¹⁹ ». Nina est d'abord admirée pour la sensibilité de son chant, sa capacité à émouvoir. Elle enseigne aux jeunes bergères attendries par son sort l'art de chanter de manière sensible l'absence de son bien-aimé.

LES JEUNES FILLES
Germeuil, ta Nina, loin de toi,
Était bien malheureuse.

NINA, *vivement, les arrêtant*
Non, non, écoutez comme je dis (*Elle répète plus tendrement*).
Germeuil, ta Nina, loin de toi, etc.

LES JEUNES FILLES
Aujourd'hui qu'elle est près de toi,
La voilà bien heureuse.

NINA
A moi....

¹⁶ *Ibid.*, p. 42-45.

¹⁷ Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, *Nina ou la Folle par amour*, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes (musique de Nicolas Dalayrac), Paris, Brunet, 1786.

¹⁸ *Ibid.*, sc. 1, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, sc. 5, p. 11.

Aujourd'hui, etc.
Alors sa tête se monte, elle continue sans suite.

DELIRE

Oui près de toi,
Bien heureuse,
Bien malheureuse loin de toi.
Mais je le vois,
Bonheur pour moi,
Il dit qu'il m'aime.
Ô joie extrême.
Je te revois.
Tu fuis... Pourquoi ?
Etc.²⁰

Après un échange avec ses jeunes élèves, la musique se transforme et Nina entame un couplet désigné par le terme « délire », au cours duquel elle semble quitter la réalité pour un monde rêvé où elle peut se laisser aller à faire exister Germeuil. Dans une autre de ses chansons, devenue la célèbre « romance de Nina », elle croit entendre son bien aimé :

ROMANCE

Quand le bien-aimé reviendra
Près de sa languissante amie,
Le printemps alors renaîtra,
L'herbe sera toujours fleurie,
Mais je regarde... hélas !... hélas !...
Le bien-aimé ne revient pas.
[...]
Echo je t'ai lassé cent fois
De mes regrets, de ma tristesse ;
Il revient, peut-être sa voix
Te demande aussi sa maîtresse ;
Pais... Il appelle !... Hélas, hélas !
Le bien aimé n'appelle pas.²¹

Comme dans *Renaud d'Ast*, la remémoration n'est pas pour Nina un simple exercice de reconstitution du souvenir, mais une activité créatrice, qui lui permet de s'abstraire de l'insupportable réalité. Poésie et réalité semblent un temps se rejoindre, la poésie ayant le pouvoir de faire réapparaître le bien aimé. Quand Germeuil revient, c'est le son de sa voix qui tire Nina de la folie : les mots chantés par Nina trouvent enfin un écho dans la réalité, qui se confond désormais avec la poésie. L'art semble avoir devancé et programmé le retour du jeune homme. Symboliquement, la romance représente en fait, à l'instar du portrait de Renaud, bien plus qu'une imitation consolatoire.

En vertu d'un processus que Deleuze décrit à propos du narrateur de la *Recherche du temps perdu* comme un « mode d'accès au passé pur », à « l'être en soi du passé²² », c'est du geste créateur que semble procéder l'apparition, parce que l'art permet de retrouver non pas l'être aimé mais son « essence²³ ». De la sensibilité, de la mélancolie, du cœur comme lieu des émotions, naît une capacité à « imager », c'est-à-dire à créer de l'absent une image qui entre en

²⁰ *Ibid.*, sc. 8, p. 14-15.

²¹ *Ibid.*, sc. 6, p. 12.

²² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996 (1964), p. 76.

²³ *Ibid.*, p. 70-82 (à propos du mécanisme des réminiscences).

concurrence avec la réalité, et qui la surpasse même un temps. C'est pourquoi, quand Nina revoit Germeuil, elle ne peut d'abord le reconnaître : il lui faut un certain temps pour passer de la représentation idéalisée à une vision réelle, du virtuel à l'actuel, de la poésie et du lyrisme à une expérience nécessairement imparfaite ou incomplète parce que vécue. Il ne s'agit pas pour Nina de retrouver dans la voix de Germeuil une réalité que sa mémoire aurait pu approcher, mais de reconnaître dans la voix réelle une approximation imparfaite de la voix dont son imagination créatrice a permis d'atteindre l'essence. De la même façon dans *Zélia*²⁴, adaptation de *Stella* de Goethe créée en 1793, le baron que tout le monde croit mort ou disparu s'émeut au son d'une « douce mélodie [qu'il croit] entendre et [qui lui] rappelle le passé²⁵ », procédé très proche de la mémoire involontaire proustienne. Le souvenir s'est d'abord imprimé de manière sensible, et ressurgit à la faveur d'une circonstance qui active en premier lieu la sensation.

L'imagination n'est pas ce mime d'une réalité qu'elle s'évertuerait en vain à rejoindre, comme nous le ferait croire une définition tronquée et mal comprise ; elle est au contraire la présentation fidèle du réel psychologique. [...] L'usage de l'imagination suppose la référence constante à l'expérience interne de l'observateur.²⁶

La remémoration, dans *Nina* et dans *Zélia*, est une quête qui s'apparente à celle du poète lyrique. Le chant et la peinture ouvrent une brèche au sein du réel, par laquelle la poésie peut faire effraction pour créer une image idéalisée, augmentée, qui représente en même temps l'objet et l'effet qu'il produit. L'être aimé est réinventé au prisme d'une conscience qui le désire, qui le rêve, qui le regrette.

Dans l'opéra-comique des Lumières, la remémoration est une quête de l'autre qui devient une quête de soi, la recherche en soi d'une vérité qui est moins celle de l'être absent que celle de l'émotion induite par son absence, émotion qu'il s'agit de communiquer au spectateur. L'effort de remémoration produit une ouverture sur un hors-scène dont les caractéristiques sont celles du roman, que seule la capacité à imaginer ce que l'on ne perçoit pas matériellement²⁷ peut faire exister. Le procédé a au théâtre une dimension qu'il n'a pas dans le roman, parce qu'il intervient au sein de la représentation sensible, pour y suggérer ce qui se dérobe aux sens, ce qui rend nécessaire le relais de l'imagination, souvent matérialisé dans l'opéra-comique par le passage du dialogue au chant. La remémoration, en ce sens, met en abyme le fonctionnement d'un genre voué à la représentation nostalgique d'un ailleurs idéalisé, qui ouvre une fenêtre sur la part d'inconnu que chacun porte en soi.

Marie-Cécile SCHANG-NORBELLY
Université de Lorient-Bretagne-Sud

²⁴ Pierre-Ulric Dubuisson, *Zélia*, drame en trois actes mêlé de musique (musique de Prosper-Didier Deshayes), Paris, Deperne, 1793.

²⁵ Pierre-Ulric Dubuisson, *Zélia*, op. cit., I, 9, p. 26.

²⁶ Jean Pouillon, *Temps et roman*, op. cit., p. 45.

²⁷ Jean Pouillon attribue cette capacité à « l'imagination compréhensive » : « Le psychisme ne m'est pas donné de la même façon que le matériel. C'est pourquoi, si on veut réserver le qualificatif "donné" au donné matériel, on peut dire, comme on le fait souvent, que le psychique, c'est le "caché". Mais [...] en réalité, ce qui est « caché » du point de vue de la perception, m'est, par l'imagination compréhensive, "donné". » (*Temps et roman*, op. cit., p. 44).