

## Les préfaces de Louis-Benoît Picard : justification et légitimation

**Ahmad AL Btoush\***

Assistant professor in French language and literature

Department of European Languages, Faculty of Arts, Mutah University, Al Karak, Jordan

ahmadboush87@mutah.edu.jo

### Resumen:

Louis-Benoît Picard (1769-1828) s'occupait, à partir de 1812, à réviser ses pièces de théâtre, à les disposer en ordre et à les justifier par des préfaces manifestant ses idées et ses principes. Ces préfaces (ultérieures) sont riches d'analyses, de jugements et de réflexions, et représentent des idées relatives à la comédie et au talent du dramaturge. L'objet de cette recherche est d'expliquer comment Picard a utilisé ses préfaces comme corpus doctrinal de sa production dramatique. Pour ce faire, nous analyserons les différentes préfaces de Picard pour en dégager des principes précis de sa comédie et son théâtre en général

Louis-Benoît Picard (1769-1828) s'occupait, à partir de 1812, à réviser ses pièces de théâtre, à les disposer en ordre et à les justifier par des préfaces manifestant ses idées et ses principes. Ces préfaces (ultérieures) sont riches d'analyses, de jugements et de réflexions, et représentent des idées relatives à la comédie et au talent du dramaturge. L'objet de cette recherche est d'expliquer comment Picard a utilisé ses préfaces comme corpus doctrinal de sa production dramatique. Pour ce faire, nous analyserons les différentes préfaces de Picard pour en dégager des principes précis de sa comédie et son théâtre en général

Received: 15/11/2022

Accepted: 10/12/2022

Available online: 31/3/2023

## I. Introduction :

La postérité de Louis-Benoît Picard n'était pas très connue malgré sa réussite sous la Monarchie absolue, la Monarchie constitutionnelle, la Première République, Le Consulat et l'Empire et la Restauration. Ses œuvres dramatiques et romanesques témoignent de son énergie puissante et de son talent littéraire.

Picard, le comédien et le dramaturge, jouait ses pièces comme Molière, vivant dans les coulisses et dans la société. Il est directeur de théâtre et membre de l'Académie française. Ses œuvres dramatiques attestent son incroyable talent et les ressources de ses inspirations. Il s'intéresse à tous les problèmes sociaux. Sa comédie est marquée par sa volonté d'« divertir et d'instruire », de sorte que le moral, chez lui, a tué le physique (voire Lemesle 1832, 7-8).

Dans *l'Avertissement* au tome premier de *Théâtre de L. B. Picard*, publié en 1812, Picard souligne que toutes les comédies qui composent ce recueil ont été imprimées séparément, sans préface et sans notes : « Aujourd'hui je fais précéder chaque pièce du jugement que j'en porte » (Picard 1812, V). Il voulait en effet réviser sa production dramatique pour répondre aux accusations qui lui ont été adressées, justifier ses idées et légitimer son théâtre. Cette volonté de procéder ses pièces par des préfaces s'est manifestée à partir de 1812, où Picard commence à avouer des fautes qu'il n'a pu éviter, et répondre aux critiques qui ne lui paraissent pas fondées. De plus, il y ajoute les motifs qui le déterminent à faire imprimer chacune de ses pièces. Sa démarche, en écrivant ces préfaces, consiste à réviser chaque pièce avec le plus grand soin en cherchant à fournir des conseils les plus sévères et les plus sincères. Ainsi, il y explique qu'il a fait peu de changements au niveau de l'intrigue ou du fond de ses pièces ; mais il a fait de nombreux changements dans le style et les détails. Cependant, Picard craint que le lecteur ne découvre un peu de vanité dans ses préfaces ; mais au moins y trouvera-t-il toujours de la franchise, et jamais de fausse modestie. Il conclut son avertissement par son jugement qui ne laisse rien aux accusations critiques, il affirme qu'« on n'a pas besoin de explications d'un auteur qui se condamne lui-même. » (*Ibid.*)

Effectivement, Picard n'a rédigé aucune dissertation sur sa doctrine littéraire ou dramatique. Malgré le fait que, dès le début de sa carrière dramatique, il a été critiqué et attaqué par les journalistes et les critiques. En effet, ces préfaces étaient, pour lui, l'occasion de répondre à ses détracteurs et au discours critique. C'est par cet élément de paratexte que Picard

a tenté d'éclairer ses visions, ses points de vue et ses pensées bien évidemment après avoir reçu toute la critique adressée qui lui a été adressé.

D'ailleurs, il faut signaler qu'il y a trois éditions postérieures du théâtre de Louis-Benoît Picard qui ont été publiées après sa mort, précédées par des préfaces qui servent à bien présenter et lire le théâtre de Picard. Ces préfaces (allographes) restent, jusqu'à nos jours, les sources principales qui nous fournissent une base de données inéluctablement indispensable pour toute recherche consacrée à ce dramaturge, déjà tombé dans l'oubli. La première édition, *Théâtre Républicain Posthume et inédit de L. B. Picard* (1832), est précédée d'une préface par Charles Lemesle qui a présenté l'évolution de la carrière de Picard, la dimension réaliste de l'œuvre théâtrale, un rappel de ses œuvres perdues et ses romans, le moral et le physique chez Picard et conclut cette brève introduction en présentant les préfaces de Picard comme des chefs-d'œuvre qui méritent d'y consacrer des études à part. La deuxième édition, *Théâtre de Picard* (1877), est précédée d'une petite introduction par M. Louis Moland dans laquelle il a donné quelques explications sur les pièces dont cette édition se compose : *La Petite Ville*, *Duhautcours*, *Les Marionnettes*, *les deux Philibert*. La dernière édition, *Théâtre de L. B. Picard* (1880), est nouvelle édition précédée d'une biographie de l'auteur par M. Édouard Fournier. Cette dernière met à notre disposition une liste presque exhaustive de ses pièces et encore l'évolution de la carrière de Picard en réunissant tous les postes occupés tout au long de sa vie professionnelle. De plus, Louis Allard dans son ouvrage intitulé : *La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle de Picard à Scribe* (1795-1815), Tome I, (1923) explique, tout au long de cet ouvrage, comment Picard, malgré ses faiblesses et ses conventions, était le premier à fournir une comédie réaliste et dramatique du siècle. C'est-à-dire, il le considère comme le précurseur de la comédie de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle. Effectivement, ces propos servant à introduire le théâtre de Picard et orientent les lecteurs vers la bonne lecture de cet œuvre dramatique privilégié. D'où, nous pouvons affirmer, à la suite de ce qui précède, que le théâtre de Picard mérite encore d'être lu et étudié pour le faire sortir aux lumières et donner au dramaturge la place qu'il mérite dans la République des Lettres.

Dans cette perspective, cet article tentera de mettre en lumière les pensées et les principes dramatiques de Picard déjà exposées et justifiées dans ses préfaces. Pour révéler sa doctrine dramatique, nous procéderons selon deux étapes. D'abord, nous analyserons l'instance

préfacielle comme un des seuils aidant à comprendre le texte original. Ensuite, nous ferons une lecture analytique des préfaces de Picard pour pouvoir identifier les principes dramatiques tels quels sont exposés par l'auteur lui-même.

## II. L'instance préfacielle

La notion de « paratextualité » a été utilisée pour la première fois par Gérard Genette dans son ouvrage *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979). Cette notion a été reprise encore une fois dans *Palimpsestes* (Seuil 1982) et enfin, elle acquiert sa signification définitive dans *Seuils* (Seuil, 1987). Dans *Palimpsestes* (1982 : 8), la paratextualité est le second type des cinq types qui constituent les relations transtextuelles avec (l'intertextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.) Il s'agit de la relation que « le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires... » (*Ibid.*, 10).

Ainsi, G. Genette, dans *Seuils* (1982, 7-8), a étudié en détail la notion de paratextualité. Selon lui, le paratexte de l'œuvre est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil (...) qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. ». C'est-à-dire, l'ensemble de ces éléments aide à s'approprier le texte, puisqu'ils constituent le premier contact du lecteur avec l'œuvre.

Dans ce sens, la préface est un élément paratextuel. Elle représente « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. » (*Ibid.*, 164). La préface est en effet un des éléments essentiels dans la fonction directrice du paratexte. Elle consiste à procurer des indications concernant le texte et souligne les points d'intérêt et parfois les défauts du texte préfacé, comme : les thèmes, la genèse, le choix du public, le commentaire du titre, le contrat de fiction, l'ordre de lecture, les indications de contexte et les définitions génériques.

G. Genette (*Ibid.*, 240-296) distingue quelques types de préface : postface et préface ultérieures, préface tardive, préface allographe, préface auctoriale, préface fictionnelle. Ce qui nous intéresse dans ces types de préface, c'est la préface ultérieure, du fait que Louis-Benoît

Picard a commencé à écrire ses préfaces à partir de 1812, sachant qu'il a déjà publié une trentaine de pièces sans aucune préface. En effet, cette recherche porte sur les préfaces ultérieures de Picard afin de mettre en évidence ses propos doctrinaux sur le théâtre comique en général et sur sa propre dramaturgie en particulier. Ce choix peut être justifié par la publication ultérieure des préfaces de Picard et par le fond de ces préfaces qui constitue un « exemple typique de rattrapage pour une déclaration d'intention ». (*Ibid.*, 242). Cependant, Picard ne limite ses préfaces sur ses déclarations d'intentions en écrivant une telle pièce ou une autre, mais encore sur la structure de l'intrigue, les sources d'inspirations, les reproches critiques et ses réponses aux critiques et journalistes, ses idées doctrinales, la réception de son œuvre dramatique et son auto-réception et enfin le rôle de l'amitié dans l'évolution de son parcours dramatique et encore professionnel.

Pour atteindre les objectifs de cette présente recherche, nous nous servons des préfaces ultérieures de Picard en tant qu'un élément paratextuel indispensable et qui permet de distinguer tout propos lié aux idées consacrées aux principes dramatiques.

### **III. Les principes dramatiques de Louis-Benoît Picard**

Picard s'est intéressé à la lecture de l'œuvre dramatique de Molière dès le début de sa carrière dramatique. Cette lecture lui a permis non seulement de jouer quelques rôles de personnages moliéresques, mais encore de s'attacher à la dramaturgie classique et à ses fondements esthétiques et moraux. D'où l'on peut faire le rapprochement entre lui et Molière, il est devenu un grand moraliste comme nous remarquerons dans notre étude. Dans ce sens, Picard a été cité par Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* pour la référence au Classicisme en général et à Molière en particulier : « Picard est le petit Molière du XIX<sup>e</sup> siècle ou le moderne Molière » (Dumas 1966, 32).

Pour Picard, « Les hommes au fond sont partout les mêmes » (Picard 1877, 3), mais ce qui les rendent différents ce sont les habitudes, les goûts de vivre et de sentir qui paraissent bons à un moment donné dans une société déterminée, c'est-à-dire, sensibles aux engouements de la mode dans chaque époque. Dans la préface de *La Petite Ville*, Picard insiste sur sa mission dramatique fondée sur les traditions et les coutumes « qui amènent quelques différences entre les mœurs de la province et celles de Paris. Ma principale tâche était de saisir ces différences. »

(*Ibid.*) En effet, il s'agit, pour lui, de mettre en évidence les comportements des gens selon non seulement leurs lieux d'habitation mais encore selon leur culture et leur éducation.

Ces gens rassemblent aux hommes forts et à ceux qui ont des caractères spéciaux, mais sont-ils donc si communs dans le monde ? Ce monde n'est-il pas rempli au contraire d'hommes sans caractère et sans volonté ? Ces interrogations et d'autres méritent notre attention surtout après la décision de Picard de présenter ces personnages sous un aspect ridicule et comique « comme les grands maîtres n'ont jamais manqué de le faire. » (*Ibid.*, 103). D'ailleurs, Picard se demande, tout au long de la préface de *Dauhautcours*, s'il est nécessaire de composer une scène comique décrivant ces détails ou pas ? Cette interrogation nous explique la volonté de Picard de justifier ses choix dramatiques réalisés par la saisie de cet ensemble des manières habituelles, de sentir et de réagir qui distinguent un individu de l'autre. Comme le souligne Louis Allard dans son ouvrage intitulé *La Comédie de mœurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle de Picard à Scribe* : « En 1801, Picard, celui qui devait être l'auteur le plus applaudi de son temps, écrit *Duhautcours*, qui, malgré ses faiblesses et ses conventions, fut la première comédie réaliste et dramatique du siècle » (Allard 1923, IX). Pour cela, Picard nous assure que ce tableau doit être réaliste et doit être peint en pleine vraisemblance, car cela est inéluctablement la scène comique.

De plus, dans la préface des *Marionnettes*, Picard avoue que « nous sommes tous des marionnettes menées par les passions et les événements » (*Ibid.*, 214). Cette théorie est justifiée, puisque les hommes ont leur faiblesse et se sentent parfois quelque penchant à se laisser gouverner par les circonstances. Dans cette condition, Picard certifie que grâce à ces impuissances personnelles « qu'ils savent surmonter, auraient-ils autant de mérite à se montrer et à se maintenir forts et généreux ? » (*Ibid.*) Évidemment, les événements et les accidents auxquels les gens s'affrontent les dirigent vers la bonté et les rendent responsables aux yeux d'autrui.

De même, il nous paraît primordial de souligner que Picard était toujours fidèle à la société de la comédie en faisant de ses pièces des espèces d'allégories par le fait « de placer la scène dans les classes inférieures, en laissant au spectateur le soin d'appliquer l'action et le but moral aux classes supérieures » (Picard 1821, 9), comme, faire d'un grand seigneur un petit propriétaire de province, ou faire de deux paysans deux hommes de la haute société.

Dans l'ensemble, Picard témoigne honnêtement que « la comédie ne devrait en effet poursuivre que les vices et les ridicules » (Picard 1877, 102). Il se demande comment les délits qui, malgré la prévoyance des lois, trouvent le moyen de leur échapper, ne deviennent-ils pas du ressort de la comédie ? Comme l'adultère et la banqueroute frauduleuse sont de ce nombre. C'est pourquoi, en lisant sa pièce intitulée *Les Amis de Collège, ou l'Homme oisif et l'Artisan* comédie en trois actes et en vers représentée pour la première fois en 1795, Picard ne cesse de mettre le doigt sur la faillite et la banqueroute d'un homme riche sauvé en fin de compte par ses anciens amis de collège malgré leurs travaux modestes. Cette initiative nous invite à constater que Picard était parmi les dramaturges qui abordaient des portées plus ou moins audacieuses, mais sans dépasser les frontières de la bienséance et de la règle de trois unités dont son œuvre dramatique se caractérise, comme nous verrons par la suite.

En ce qui concerne les types de comique utilisés dans la majorité de ses comédies, nous déduisons qu'il s'intéresse aux comiques de caractère et celui de situation pour rendre ses comédies plus amusantes en parallèle avec les autres types de comique comme le comique de mots, de geste et de mœurs. D'une manière particulière, il souligne, dans trois de ses préfaces, qu'il a mis en œuvre trois sources principales de comique. D'abord, dans sa préface de la pièce intitulée *Encore des Ménéchmes*, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en 1791, Picard considère le quiproquo comme une des sources les plus fécondes de comique parce qu'il est produit « par une ressemblance entre deux personnages qu'on prend l'un pour l'autre entraînent et forcent au rire » (Picard 1821, 3). C'est-à-dire un quiproquo fondé sur l'erreur d'une personne qui se méprend par la confusion et le malentendu. Cependant, cette source contribue à rendre l'action invraisemblable, comme le dit Picard. Pour cela, il a tenté de placer cette ressemblance non seulement entre un oncle et son neveu, mais aussi entre deux frères qui se ressemblent. Cette tentative permet aux lecteurs autant qu'aux spectateurs de bien recevoir cette action dramatique. Ensuite, dans la préface du *Mari ambitieux ou l'Homme qui veut faire son chemin*, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois en 1802, Picard met en lumière le comique basé sur le personnage à double caractère ; le personnage ne se rend pas compte de son double caractère et les conséquences peuvent donc être burlesques autant que comiques :

Un homme moitié amoureux, moitié ambitieux, n'est point un homme sans caractère, c'est un homme livré à deux passions qui se combattent, et le choc des passions entre elles y ou d'une passion avec le caractère, a toujours été la source la plus féconde et la plus heureuse du pathétique dans une tragédie, du comique dans une comédie. (Picard 1812, 5)

En effet, le comique de caractère paraît chez l'homme quand il a deux tendances ou deux passions parfois contradictoires. Enfin, dans la troisième et dernière préface du *Collatéral ou la Diligence de Joigny*, comédie en cinq acte et en prose, représentée pour la première fois en 1799, Picard avoue qu'il met en scène des actions n'ayant ni de fin moral, ni peinture de mœurs : « Je n'avais d'autre intention que celle de faire rire » (Picard 1812, 342). Mais ce rire dissimule une critique envers la loi du temps en faveur des enfants naturels. Cette loi a été abrogée. Il prie le lecteur de se prêter à la circonstance, et de s'imaginer que la loi existe encore.

En somme, nous constatons que Picard n'ignore pas les types déjà connus et les sources principales de comique, mais il se concentre ainsi sur le talent l'auteur lui-même qui a la liberté de choisir et de mettre en œuvre n'importe quelle ressource de comique pour qu'elle soit compatible avec l'action jouée. Le comique de caractère, de situation ou de mœurs ne sont pas les seuls modèles explicites pour faire rire, mais également la satire, le badinage, le burlesque, l'enjouement, la raillerie, l'ironie et la trivialité qui sont implicitement les modèles les plus hardis et les plus comiques.

D'ailleurs, il est important de souligner, après avoir lu la majorité de ses préfaces postérieures, qu'il a abordé pour une seule fois la question liée à l'importance du personnage principal. C'est dans la préface des *Deux Philibert*, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en 1816, où il a déclaré que : « une des premières règles, selon moi, de l'art dramatique est de tout subordonner à un principal personnage » (Picard 1877, 341). Selon lui, tous les autres personnages et les autres rôles doivent se regrouper autour du personnage principal, soit les personnages opposants, soit les adjutants, puisqu'ils servent tous ensemble l'intrigue et contribuent à développer le caractère de ce principal personnage. De plus, Picard témoigne, à la fin de la même préface, que c'est un grand bonheur et une grande chance pour l'auteur dramatique d'avoir la possibilité de peindre un ridicule que le personnage principal doit représenter.

De même, Picard reste très fidèle à la dramaturgie classique par le respect non seulement des règles des trois unités, mais encore de la vraisemblance et de la bienséance. C'est pourquoi il a avoué dans la préface des *Trois Maris*, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en 1827, qu'il a été affronté aux règles classiques, surtout la règle de la bienséance : « Ce qui rend les pièces où l'on joue avec le mariage plus difficiles à faire, c'est que nos bienséances théâtrales ne nous permettent pas de mettre en scène une femme trompant son mari » (Préface aux *Trois Maris* 1812, 4). Pour Picard, ce respect est évidemment logique car en mettant en pratique et en application les règles classiques, on garantit un spectacle à caractère et unique. Selon Allard, Picard n'a jamais nié ou oublié les règles de la dramaturgie classique en composant ses pièces :

Du point de vue de la structure traditionnelle de la comédie classique, il ne s'est pas écarté des règles ou des conventions extérieures. Il ne s'est permis de libertés, et encore dans des pièces de pure intrigue en prose, qu'avec l'unité de lieu, depuis longtemps malmené sur toutes les scènes. Il a religieusement respecté la règle de vingt-quatre heures, si bien que, friand de variété pour faire rire et piquer la curiosité, il lui est arrivé d'accumuler les incidents contre toute vraisemblance. (Allard 1923, 430)

Effectivement, Picard ne s'inspire pas seulement de la moralité classique mais aussi du respect de la structure interne et externe du théâtre classique. Dans cette optique, nous affirmons que Picard avait conscience de ce point car il a mis son théâtre au service de la morale basée sur la logique et la vérité

En ce qui concerne la bienséance, Jean Chapelain dans son *Discours de la Poésie représentative*, publié en 1635, précise l'utilité de cette règle, déjà liée étroitement à la condition, à l'âge et au sexe, mais en qualifiant de « bienséance, non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux spectateurs » (Chapelain 2007, 274). En effet, Chapelain accorde beaucoup d'importance à la conception de la bienséance comme une condition nécessaire à l'action en insistant précisément sur l'idée de la conformité aux mœurs publiques sans aucune déformation ni exagération. Pour cette raison, Picard insiste sur la règle de la bienséance plus que les autres règles car sans la bienséance les autres règles sont fausses. De fait, la bienséance « est le fondement le plus solide de cette vraisemblance qui est si essentielle à cet art » (Bray 1945, 215). C'est pourquoi, Picard a accordé beaucoup d'attentions à cette règle non seulement

dans ses principes et ses pensées mais aussi en écrivant ses pièces qui abordaient des thématiques plus ou moins hardies mais toujours sans choquer les lecteurs et les spectateurs.

En ce qui concerne le statut de l'auteur dramatique, Picard s'interroge, dans ses préfaces, sur la fonction de l'auteur dramatique : « Que devait faire l'auteur comique ? Fallait-il qu'il se reportât aux mœurs du temps passé ? Fallait-il qu'il s'attachât à peindre les mœurs fugitives du temps présent ? » (Picard 1795, 398). Dans ces interrogations, Picard insiste sur le rôle joué par l'auteur dramatique et il se demande si les époques jouent un rôle primordial sur les mœurs des gens. Évidemment, Picard était logique et vraisemblable non seulement en décrivant les habitudes et les institutions sociales qui changent d'année en année, mais encore en décrivant et saisissant les mœurs puisqu'elles ne pouvaient rester les mêmes. Partant de cette idée, il essaie de peindre les mœurs du jour où il vit et coexiste dans chaque pièce qu'il compose.

Ensuite, Picard aborde les sujets présentés par l'auteur dramatique. Selon lui, « l'auteur dramatique doit peindre les hommes et leurs mœurs » (*Ibid.*, 397). Mais cette fonction de la comédie n'a été donnée qu'à Molière qui essaie dans son théâtre de peindre constamment les hommes et les mœurs de tous les siècles et de tous les pays :

Depuis l'*Étourdi* jusqu'au *Malade imaginaire*, je vois sous les vêtements, les habitudes et le langage du temps où il écrivait, les tuteurs et les pupilles, les vieux maris et les jeunes femmes, les dupes et les fripons, les malades et les médecins, de toutes les époques ; les prudes, les coquettes, les fats, les amants, les avarés, les bourgeois, de toutes les grandes villes ; les grands seigneurs de toutes les cours, les pédants et les précieuses de toutes les littératures, les hypocrites de toutes les religions. (*Ibid.*)

Dans ce rappel, Picard affirme que Molière a presque tout décrit dans ses comédies et il ne laisse rien aux autres auteurs comiques. Pour cela, le travail du dramaturge, à la suite de cette déclaration, réside dans le fait de retracer les mœurs de son temps en insistant sur le rôle important du temps vécu et ses effets sur les hommes, puisque les personnages déjà peints ne sont plus ceux de notre temps. Cette volonté de représenter ces nouveaux personnages ne vient pas par hasard, car l'auteur dramatique doit ainsi profiter de chaque idée sans l'abandonner. Ce principe dans la préface de *Vauglas ou les Anciens Amis*, aide les auteurs comiques à renouveler le théâtre selon le contexte de leur temps.

Enfin, Picard met en valeur le choix de ses personnages, car il croit que « c'est dans la classe des bourgeois que l'auteur comique doit chercher presque toujours ses originaux » (Picard 1812, 4-5). Il est évident que Picard a été critiqué d'avoir choisi tous ses personnages parmi les bourgeois car « il se moque volontiers des mœurs bourgeoises avec une vigueur et une cruauté particulière » (Bourdin 2008, 229). Cela le rend plus éveillé d'aborder la question du statut social qui pose toujours des problèmes, surtout quand les gens d'un statut social plus élevé peuvent parfois devenir obsédés par leur statut. Selon Picard, aborder les personnages bourgeois aide à expliciter la mentalité et les comportements d'un groupe social qualifié de bourgeois, possédant des lignes de force et une homogénéité face aux autres groupes sociaux, et cette classe bourgeoise est composée d'individus agressés par les comportements et les idées véhiculées par des membres de leur entourage et parfois des bourgeois marginaux rejetant tout ce qui peut ressembler de près ou de loin au monde des bourgeois conformistes. En bref, Picard voulait que la comédie soit une école des mœurs par le fait de représenter un tableau des mœurs et des ridicules et tant mieux, pour l'auteur dramatique, si ce tableau peut corriger ou au moins inciter le lecteur ou le spectateur à réfléchir. N'oublions pas d'indiquer que le message que le dramaturge veut transmettre ne doit atteindre son but que par la vraisemblance et le comique.

En outre, il est nécessaire de démontrer que Picard met en scène des groupes sociaux et non pas d'individus ; il distribue les vices et les ridicules sur l'ensemble de ses personnages ; chacun de ses personnages lui sert à traduire une nuance de son idée principale. *La Petite Ville*, *Les Provinciaux à Paris*, *Les Ricochets*, *Les Oisifs* sont autant d'exemples de ce nouveau procédé comique. La description de ces groupes n'est pas seulement libre mais encore naïve de ridicule. Cette peinture « paraît préférable à plusieurs homélies plus nobles et plus régulières du Théâtre-Français » (Moland 1877, VII). De plus, le tact fin de Picard lui permettait de saisir les nuances des hommes et des choses. En effet, il vit en spectateur de la crise de 1789 où la monarchie absolue a enfanté la liberté et bientôt l'a remplacée par la licence, il admirait combien un seul jour pourrait faire des métamorphoses. Sous ce rapport, « ce bouleversement moral, ce coup de théâtre qui changea l'aspect de la France, laissèrent des traces si profondes dans l'imagination de Picard, qu'il s'en souvient toujours depuis dans ses comédies et dans ses romans » (Lemesle 1832, 2-3). Ainsi, dans la mobilité de cette époque où vivait Picard et dans ces subites transformations du gouvernement et des mœurs, Picard n'a cessé de refléter la

société au fur et à mesure qu'elle passe devant lui. Ses pièces « ne sont pas seulement l'histoire, mais le journal du temps » (Monnais 1835, 478). De même, Picard, « le premier au dix-neuvième siècle, a inauguré la comédie de l'argent » (Allard 1923, 466) dans sa pièce *Duhautcours ou le Contrat d'union* (1801).

Enfin, nous rencontrons pour la première fois, dans le théâtre de Picard, des tentatives pour parler de la province au théâtre en prenant le schéma moliéresque du provincial à Paris en butte aux plaisanteries des Parisiens, bien que Picard fût bourgeois de Paris. Nicole Mozet dans son ouvrage intitulé *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, souligne que « jusqu'en 1830, toute description des mœurs provinciales passe obligatoirement par *La Petite Ville* » (Mozet 1998, 20). Évidemment, cette pièce reste au répertoire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et a été citée encore trois fois dans *La Comédie humaine* de Balzac car, chez Picard, la ville de province cesse d'être un simple décor pour accéder au rang de personnage collectif.

Pour ce qui est de la comédie du jour, Picard nous paraît original, minutieux et mobile comme la circonstance ; il peint des mœurs et des opinions du jour sans aucune réserve en suivant le véritable but moral de la comédie qui lui permet « d'éclairer les dupes, et d'attacher, par la représentation, au poteau de l'infamie, les coupables que la loi ne peut atteindre » (Allard 1923, 213). Dans cette perspective, le théâtre de Picard ressemble à des gravures classées par dates, où sont conservées fidèlement les souvenirs d'autrefois : le théâtre de Picard était « un miroir à mille facettes, qui réfléchit la physionomie variée de la révolution et du consulat, de l'Empire et la Restauration » (Lesmesle 1832, 2). Ces événements donnaient naissance à l'exaltation de sa verve comique, mettaient en jeu son esprit d'observation et créaient vraiment un genre dramatique à lui.

#### **IV. Conclusion**

En lisant les préface de Picard, nous déduisons qu'il y parle beaucoup de lui ; il y exprime des opinions sur son art ; il raconte l'histoire de ses comédies, il expose ses emprunts, et, en particulier, il semble se livrer au plus scrupuleux des examens de consciences littéraires, en pesant les mérites et les défauts de ses œuvres avec une exacte impartialité, en ne se faisant grâce d'aucune des faiblesses qu'il a pensé y apercevoir. Ainsi, la préface représente, pour lui, un lieu privilégié pour répondre à ses accusateurs, justifier ses œuvres et y donner une légitimité en soulignant ses thématiques et ses inspirations.

Effectivement, le théâtre de Picard est un journal historique de son vivant. Son mérite suprême, c'est le naturel et le mélange de sérieux et de plaisant. Placé ainsi à un temps fort d'une révolution politique et sociale dont il a su rendre l'esprit. Le talent de Picard, en ayant un esprit attentif, en s'inspirant du génie moliéresque, en parcourant les villes de province et en rencontrant des originaux commence à se concrétiser.

D'une façon générale, nous constatons que la caractéristique essentielle de ce théâtre demeure en donnant l'essentiel de sujets de comédie à l'analyse d'un vice ou d'un caractère en substituant un groupe à l'intérieur d'un personnage. Selon Picard, la comédie doit poursuivre les vices humains et les ridicules d'une société en mutation puisque les mœurs ne pouvaient rester les mêmes. Evidemment, c'est la mission et la fonction de l'auteur dramatique selon Picard. L'attachement aux règles du théâtre classique et à ses dimensions morales rend le théâtre de Picard plus logique et moins libérée. Il s'agit d'un théâtre réaliste au service de la morale universelle. Ces mœurs doivent être décrites par le comique de caractère, de mœurs et de situation loin de toute déclaration piquante à savoir le comique de mots. Ainsi, nous ne pouvons pas négliger la tentative de Picard en abordant des plaisanteries liées à la province en tant qu'un bourgeois parisien.

Picard s'est représenté tout entier dans les différentes préfaces dont il a accompagné chaque pièce de son répertoire. Ces préfaces sont autant de chefs-d'œuvre, autant de comédies comme *La critique de l'Ecole des Femmes*. En lisant ces préfaces postérieures qui servent au progrès de l'art dramatique, l'auteur nous témoigne que ce type de paratexte est aussi utiles que les comédies. Dans ce sens, ce sera toujours dans la réflexion de ces grands maîtres, autant que dans leurs ouvrages, qu'il faudra chercher les règles et les principes invariables au moyen desquelles ils sont arrivés à ce degré de perfection. Cette étude, et bien d'autres, manquaient à la gloire de Picard autant qu'à celle du Théâtre-Français : c'est donc un devoir sacré pour nous de restituer au public l'héritage littéraire et dramatique de Louis-Benoît Picard.

## المستخلص

## مقدمات لويس بينوا بيكار: التبرير والشرعية

## أحمد البطوش

عكف لويس بينوا بيكار (1769-1828)، منذ عام 1812، على مراجعة مسرحياته وترتيبها وتبريرها بمقدمة تعبر عن أفكاره ومبادئه. هذه المقدمات (اللاحقة) غنية بالتحليلات والاحكام والتأملات، وتمثل الأفكار المتعلقة بالكوميديا وموهبة الكاتب المسرحي. الهدف من هذا البحث هو شرح كيفية استخدام بيكار لمقدماته كمجموعة عقائدية لإنتاجه الدرامي. للقيام بذلك، سنقوم بتحليل مقدمات بيكار المختلفة لتحديد المبادئ الدقيقة للكوميديا ومسرحه بشكل عام.

**الكلمات المفتاحية:** كوميديا، عقيدة، مسرح، نص موازي، بيكار، مقدمة، مبدأ

## Référence :

- Allard, L. (1923). *La Comédie de mœurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle de Picard à Scribe (1795-1815)*. Tome I. Cambridge : Imprimerie de l'université Harvard.
- Bourdin, P. (2008). « Fustiger les parvenus : autour de *Médiocre et Rampant*, de Louis-Benoît PICARD », In *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Martial POIRSON (dir.). Paris : Desjonquères.
- Bray, R. (1945). *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris : Nizet.
- Chapelain, J. (2007). *Discours de la Poésie représentative*, In *Opuscules critiques*. Édition. Alfred C. HUNTER, publiée sous le patronage de la Société des Textes Français Modernes en 1936. Paris : Droz.
- Dumas, A. (1966). *Mes Mémoires*. Paris : édition Gallimard.
- Monnais, E. (1835). *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux, Politique, Littéraire, Scientifique et Anecdotique*. Tome XII. Paris : Corby libraire-éditeur.
- Mozet, N. (1998). *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*. Genève : Slatkine Reprints.
- Picard, L-B. (1812). *Théâtre de L. B. PICARD*. Tome I-IV. Paris : Mame, Imprimerie-Librairie.
- Picard, L-B. (1821). *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome VII. Paris : Chez J. N. Barba, Librairie.
- Picard, L-B. (1832). *Théâtre républicain posthume et inédit*. Précédée d'une préface de Charles Lemesle. Paris : Jean Nicolas Barba.
- Picard, L-B. (1877). *Théâtre de PICARD*, avec une introduction par M. Louis Moland. Paris: Garnier frères, Libraires- Éditeurs.