

Metamorfosi  
dei  
Lumi 7.  
Il corpo,  
l'ombra,  
l'eco

a cura di  
Clara Leri

**aA**ccademia  
university  
press



## Proverbes et transparents. Les théâtres d'ombres de Carmontelle

Valentina Ponzetto

1. *Louis Carrogis, dit Carmontelle (1717-1806) paysagiste, peintre et dramaturge*

Dramaturge, mais aussi peintre, dessinateur, graveur, architecte de jardins, comédien de société, metteur en scène avant la lettre et organisateur de fêtes, après avoir été officier ingénieur chargé de lever des plans topographiques pendant la Guerre des Sept Ans, Louis Carrogis, dit Carmontelle ou Carmontel, fut un homme aux multiples talents. À partir de 1763, il les mit tous au service de Louis-Philippe 1er, duc d'Orléans, et de son fils le duc de Chartres, futur Philippe-Égalité. Officiellement, sa place était celle de «lecteur» du duc, place subalterne quoique honorable, qui, comme le rappelle Madame de Genlis, «ne donnoit pas le droit de manger avec les princes, même à la campagne»<sup>1</sup>. De fait l'épithète qui décrit le mieux son rôle et ses fonctions auprès de ses mécènes et commanditaires est celle d'«amuseur», dont le qualifie Augustin Thierry<sup>2</sup>. Dans tous les domaines, il choisit en effet des arts mineurs, d'agrément, directement finalisés

1. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel*, in *Proverbes et Comédies posthumes de Carmontelle*, Paris, Ladvocat, 1822, t. I, p. 11.

2. A. Thierry, *Trois Amuseurs d'autrefois: Paradis de Moncrif, Carmontelle, Charles Collé*, Paris, Plon-Nourrit, 1924.

aux loisirs des princes qui l'emploient. Dans tous, il privilégie une esthétique où la quête du naturel et du vrai épouse sans paradoxe un désir de narrativité, de fictionnalisation et même d'évasion.

En tant qu'architecte, on lui doit le Parc Monceau, jardin de type anglo-chinois qu'il mouvemente et anime de petites fabriques pittoresques et fantaisistes, ou plutôt, selon ses propres mots, «un jardin extraordinaire» réunissant «tous les temps et tous les lieux», véritable «pays d'illusions»<sup>3</sup>, où l'on pouvait admirer, sur une vingtaine d'hectares à la lisière de Paris, un château féodal avec pont-levis, une allée des tombeaux, une île des moutons, un moulin à eau en ruines, un moulin à vent hollandais, une ferme, une colonnade corinthienne, un temple de Mars, des tentes tartares, un obélisque, un minaret, un jeu de bagues ou carrousel chinois, une pyramide égyptienne et une naumachie<sup>4</sup>.

Peintre et dessinateur, il reproduit minutieusement des paysages familiers de l'île de France, traversés par une foule de petits personnages pris par mille occupations diverses, mais il se spécialise surtout en portraits au crayon, au pastel ou à la gouache, de moyen format, «plus grands que la miniature, mais beaucoup moins que ce qu'on appelle *demi-nature*»<sup>5</sup>, le plus souvent réalisés «en deux heures de temps avec une facilité surprenante»<sup>6</sup> selon le témoignage du baron Grimm. Ces portraits de personnages debout ou assis, presque toujours de profil, comprennent «des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, [...] depuis M. le Dauphin jusqu'au frotteur de Saint-Cloud»<sup>7</sup>, même si à vrai

3. Carmontelle, *Jardin de Monceau: près de Paris appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres*, Paris, Delafosse, 1779, p. 4.

4. La pyramide et la naumachie sont visibles encore aujourd'hui. Sur le parc Monceau et sur Carmontelle architecte de jardin, voir G.-A. Langlois, *Folies, Tivolis et attractions. Les premiers parcs de loisirs parisiens*, Action artistique de la ville de Paris, 1991; D. Hays, *Carmontelle's Design for the Jardin de Monceau: A Freemasonic Garden in Late-Eighteenth-Century France*, «Eighteenth-century studies», vol. XXXII, n. 4, 1999, pp. 447-462; L. Chatel de Brancion, *Carmontelle au jardin des illusions*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2003.

5. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel*, *Proverbes* cit., p. II. Les portraits conservés au Musée Condé mesurent entre 25 et 35 cm de haut sur 15 à 23 de large.

6. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.; revue sur les textes originaux... par M. Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, t. V, mai 1763, p. 283.

7. *Ibid.*

dire on y trouve surtout des personnalités en vue, soit pour leur naissance, soit pour leurs mérites artistiques. Parmi les portraits les plus célèbres de cette importante collection qui en comptait, à la mort de son auteur, pas moins de sept cent cinquante<sup>8</sup>, on pourra citer celui de la famille Mozart jouant à Paris en 1763, avec le petit Wolfgang Amadeus au clavier, accompagné de son père au violon et de sa sœur au chant, ou ceux de Grimm et de Mme du Deffand, dont la version gravée fut mainte fois reproduite en frontispice de leurs ouvrages. Tous les sujets sont peints d'après nature et le plus souvent aussi immergés dans la nature, sur un fond de jardin, de parc, ou de terrasse, où les arbres se mêlent à des éléments architecturaux. Ils sont représentés dans leur réalité et dans leurs attitudes quotidiennes, saisis sur le vif dans les traits les plus saillants de leur physionomie. «L'air, le maintien, l'esprit de la figure, plus que la ressemblance des traits» étaient frappants et singulièrement bien rendus selon le témoignage de Grimm, qui dit avoir souvent eu l'occasion de «reconnaître dans le monde des gens, qu'[il] n'a[vait] jamais vus que dans ses recueils»<sup>9</sup>.

Le même souci de vérité et de naturel, aboutissant à une authentique galerie de scènes et portraits de la vie quotidienne du temps de Louis XV, se retrouvent dans sa tout aussi vaste production littéraire, composée essentiellement de petites pièces à l'usage du théâtre de société du duc d'Orléans, qui raffolait de ce genre d'amusement. «Je ne connois point d'auteur qui ait mieux peint le monde et le ton des gens qui le composent» écrivait de lui Mme de Genlis, en présentant les trois volumes de *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel* dont elle assura l'édition en 1825, «sous ce rapport, ce recueil sera toujours précieux aux yeux de tous ceux qui veulent avoir une idée juste d'une partie de la société du dix-huitième siècle»<sup>10</sup>. La foisonnante production de Carmontelle dramaturge comprend plusieurs recueils, tous composés d'un grand nombre de pièces courtes, faciles à apprendre et à mettre en scène, de manière que «le talent

8. Selon le catalogue de vente après décès, cité in F.-A. Gruyer, *Chantilly: Les portraits de Carmontelle*, Paris, Plon, 1902, p. vi. La plupart de ces portraits, 485 pour la précision, sont aujourd'hui conservés au Musée Condé de Chantilly.

9. E.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. V, p. 283.

10. Mme de Genlis, *Notice sur Carmontel* cit., p. v.

naturel des acteurs de société pût se développer librement» et «les torts de la mémoire, les fautes de l'inexpérience, l'inégalité des moyens, et le défaut d'ensemble nuisissent moins à l'agrément de la représentation»<sup>11</sup> que si la compagnie se fût mesurée aux pièces du répertoire des théâtres publics.

Le cœur de ce vaste répertoire et le titre de plus grande gloire posthume de Carmontelle sont représentés par ses *Proverbes dramatiques*, petites comédies illustrant par une action simple un proverbe connu, dont plus d'une centaine ont été publiés à partir de 1768, rencontrant immédiatement un grand succès. Les années 1770-80 connurent en effet une véritable manie des proverbes dramatiques, voire une «rage aux proverbes», pour emprunter le titre d'une pièce de l'impératrice Catherine II de Russie<sup>12</sup>: on en jouait sur toutes les scènes privées, au rythme de plusieurs par soirée, et même parfois sur les scènes professionnelles, on en publiait régulièrement dans le *Mercure de France*, les émules de Carmontelle se multipliaient jusqu'à susciter l'ironie ou l'agacement des gens de lettres<sup>13</sup>. Ainsi, si Carmontelle n'est pas l'inventeur du genre, qui était né presque un siècle plus tôt comme jeu de société dans les milieux précieux<sup>14</sup>, il est certainement l'auteur qui a le plus contribué à le faire connaître et à le

11. L.-S. Auger, *Avertissement* in Carmontelle, *Nouveaux proverbes dramatiques*, Paris, Le Normant, 1811, vol. I, p. vi.

12. Catherine II, *La Rage aux proverbes*, in *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*, Paris, chez F. Buisson, an 7 [1798], t. I, pp. 127-166.

13. «Depuis que l'amusement de jouer des proverbes en société est devenu général, les fabricateurs de ces misères se sont crûs obligés ou du moins autorisés à imprimer toutes ces fadaïses» (F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, avril 1772, p. 490).

14. La première attestation de jeux de société comportant des «proverbes mimés», simple pantomime muette, ou des «proverbes illustrés par une petite comédie» improvisée, qu'une partie de la compagnie se chargeait de représenter et l'autre de deviner, se trouve dans *La Maison des jeux* de Charles Sorel (Genève, Slatkine reprints, 1977 [reproduction de Paris, Sommaille, 1657], pp. 364-382). Les premiers proverbes dramatiques proprement dits sont ceux composés par Mme de Maintenon pour les demoiselles de Saint-Cyr, restés inédits jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et ceux de Catherine Durand et de la comtesse de Murat, publiés en 1699 (*Comédies en proverbes, par Catherine Bédacier, née Durand, à la suite de Voyage de campagne, par madame la comtesse de M\*\*\** [Murat], Paris, Vve de C. Barbin, 1699). Sur les origines du proverbe dramatique, voir notamment C.D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «University of California Publications in Modern Philology», vol. XX, n. 1, 1937, pp. 1-56, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

mettre à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il restera d'ailleurs une référence incontournable et un modèle inlassablement imité, de l'hommage au plagiat, pendant tout le siècle suivant.

Il a aussi le mérite d'avoir tenté le premier une définition du genre, ou plutôt une sorte de précis sur la manière de composer et de jouer les proverbes auquel tous les dramaturges ont par la suite fait référence. Dans la préface sous forme de lettre à une hypothétique Mme de ... qui précède son recueil, il explique ainsi la nature et le fonctionnement du proverbe:

On choisit un sujet, qui forme plusieurs Scènes d'une action, et [...] le titre de ces Scènes doit être un Proverbe. [...] Le Proverbe Dramatique est donc une espèce de Comédie, que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, quelque Historiette, etc. Le mot du Proverbe doit être enveloppé dans l'action, de manière que si les Spectateurs ne le devinent pas, il faut, lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient ah! c'est vrai: comme lorsqu'on dit le mot d'une Énigme, que l'on n'a pu trouver<sup>15</sup>.

Même dans leur version imprimée, ses pièces respectent cette «règle du jeu», puisqu'elles portent des titres simples et anodins, tandis que les proverbes correspondants sont recueillis dans une table en fin de volume «pour qu'on puisse les deviner en les lisant»<sup>16</sup>. Ainsi, par exemple, l'illustration du proverbe «les battus payent l'amende» s'intitule *Le Poulet*, et met en scène un vieillard malade réprimandé et obligé à la diète par son médecin parce que ses valets ont réussi à le persuader qu'avant de s'endormir il a mangé tout le poulet qu'ils ont en réalité dévoré eux-mêmes pendant son sommeil. Ou bien, dans *L'Après-dînée*, voir une dame du monde recevoir tour à tour trois hommes et changer de sujet de conversation et de projet pour la soirée avec une volubilité extrême devrait faire penser au proverbe «un clou chasse l'autre».

Dans les proverbes comme dans les portraits, ce qui frappe, plus que la facture des ouvrages, est l'esprit d'observation dont ils témoignent, observation fine, attentive aux détails significatifs, non dépourvue d'un certain humour bienveillant envers les petits travers des personnages représentés, et sur-

15. Carmontelle, *Lettre de l'Auteur à Madame de ...*, *Proverbes dramatiques*, t. I, Paris, Merlin, 1786, pp. iv-v.

16. *Ibid.*, p. vii.

tout soucieuse de saisir la vérité du quotidien. Carmontelle lui-même met du reste en avant ce souci lorsqu'il dit avoir cherché à rendre dans ses dialogues «le ton de la conversation» et «le ton de la vérité», au détriment des «belles phrases» et du «style»<sup>17</sup>. Ce choix esthétique n'était pas du goût de tout le monde: Grimm reprochait à ces proverbes d'être «plats», malgré «de la vérité dans [l]es caractères et [...] assez de causticité dans l'esprit pour les bien rendre»<sup>18</sup>, et Beuchot, le célèbre éditeur de Voltaire, écrit dans la notice qu'il consacre à Carmontelle dans la *Biographie universelle* de Michaud que «tout en admirant son dialogue», on lui trouvait «le défaut d'être commun, à force d'être naturel»<sup>19</sup>. Plus élogieux, Louis-Simon Auger, auteur de l'«Avertissement» préposé aux *Nouveaux proverbes dramatiques*, propose une comparaison intéressante, qui mérite réflexion:

Ce qu'il a vu et entendu, il le répète avec la fidélité d'un miroir et d'un écho. Vous le soupçonnez à peine d'avoir porté dans le monde un esprit d'observation: l'extrême vérité de l'imitation vous empêche de reconnoître aucun art dans l'imitateur, et par là il semble perdre tout le mérite de ce qui procure tout son succès. C'est ainsi à peu près que nous nous dispensons d'admirer l'exactitude nécessaire et absolue avec laquelle les objets se retracent eux-mêmes dans la chambre obscure, tandis que nous réservons toute notre estime, tout notre enthousiasme pour l'image plus ou moins imparfaite de ces objets, telle que la main du peintre la représente dans un tableau<sup>20</sup>.

L'art de Carmontelle serait donc le miroir, ou pour mieux dire l'écho de la réalité: il la reproduirait avec fidélité, quoique sans doute sans grand génie, comme s'il en était le reflet, l'émanation naturelle, sans l'intervention et la médiation d'une volonté créatrice. La remarque est paradoxale, et assumée comme telle: Auger souligne en effet que le parfait mimétisme, la «vérité de l'imitation», «empêche de reconnaître» l'art de l'imitateur, qui est pourtant bel et bien présent, et pourrait être reconnu grâce à un examen plus attentif. Ce qu'il

17. *Ivi*, pp. vi-vii.

18. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, mars 1771, p. 263.

19. [A.J.Q. Beuchot], *Carmontelle*, in *Biographie universelle*, Paris, Michaud frères, 1813, t. VII, p. 168.

20. L.-S. Auger, *Avertissement* cit., pp. vii-viii.

est important de souligner, est que cet art cherche à s'effacer, à disparaître pour donner l'illusion d'un écho ou d'une photographie avant la lettre, évoquée par l'image de la «chambre obscure» où les objets se retracent par un effet d'optique.

La comparaison avec le principe de la *camera obscura*, instrument d'optique bien connu des peintres et des topographes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, qui permet littéralement de dessiner avec la lumière, par projection sur une surface plane plongée dans le noir, une petite vue en deux dimensions d'objets et paysages réels, est significative. Elle représente la parfaite image de l'art de Carmontelle, qui, dans son théâtre comme dans ses dessins ou dans la conception du parc Monceau, reproduit le monde à petite échelle et sans reliefs accusés. En même temps elle semble faire allusion à la maîtrise des connaissances d'optique du temps qui caractérise plusieurs facettes de l'œuvre de Carmontelle. Homme des Lumières et ancien ingénieur militaire, il s'intéresse aux innovations et découvertes de la technique et de la science. Artiste et ordonnateur de fêtes princières, il met ces connaissances au service de l'amusement, de la fantasmagorie et de l'illusion.

En matière d'optique, notamment, il met au point deux techniques qui vont retenir ici notre attention: le théâtre d'ombres et les «transparents», qui s'appuient sur les savants dosages de l'ombre et de la lumière et sur la connaissance de leurs propriétés respectives. Les deux ont d'ailleurs en commun le côté expérimental et spectaculaire, et étaient perçues comme intimement liées par le public contemporain. Beuchot résume bien cette perception dans son article biographique déjà cité lorsqu'il écrit que «le plus grand plaisir de Carmontelle était de mettre les proverbes en *Transparens*, et les *Transparens* en proverbes»<sup>21</sup>. On examinera donc la nature, l'intérêt et la postérité de ces deux formes d'art qui mettent les ombres à l'honneur.

## 2. *Trois proverbes pour ombres*

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre d'ombres, de très ancienne tradition orientale, est une curiosité fraîchement débarquée en France grâce au contact avec des troupes italiennes et allemandes.

21. *Biographie universelle* cit., t. VII, p. 168.

C'est le lorrain Séraphin-Dominique François, plus connu sous le simple prénom de Séraphin, qui, après avoir voyagé et joué à l'étranger avec des troupes ambulantes, introduit ce genre de spectacle à Paris autour de 1770. On en trouve en effet la trace dans la livraison du 15 août 1770 de la *Correspondance littéraire*. «Je me souviens d'avoir été singulièrement émerveillé dans mon enfance par le noble jeu appelé *schattenspiel* en allemand, représenté par des comédiens ambulants avec beaucoup de succès», écrit Grimm. Après avoir évoqué la technique d'exécution de ces représentations, avec des silhouettes en papier projetant leur ombre sur une toile blanche, il ajoute une remarque très importante pour nous, parce qu'elle témoigne de l'inscription du théâtre d'ombres parmi les amusements des théâtres de société et de son rapport de concurrence avec les proverbes dramatiques: «Ce beau genre vient d'être inventé en France, où l'on en a fait un amusement de société aussi spirituel que noble; mais je crains qu'il ne soit étouffé dans sa naissance par la fureur de jouer des proverbes»<sup>22</sup>. Sur ce dernier point Grimm se trompait: la *théâtromanie* qui régnait dans la bonne société du temps allait permettre l'épanouissement parallèle du proverbe, du théâtre d'ombres et même du proverbe pour ombres, croisement tenté par Carmontelle et peut-être aussi par Séraphin, s'il faut prêter foi à l'éditeur du *Nouveau Séraphin des enfants*, selon lequel le père des *ombres chinoises* à la française «jouait devant sa famille ses propres pièces et celles de Lesage, de Fuzelier, de Carmontel etc.»<sup>23</sup>.

Le théâtre d'ombres rencontra bientôt le succès auprès de toutes sortes de publics: des enfants aux grandes personnes, des badauds de foire à la famille royale elle-même. «Admis, à plusieurs reprises, à l'honneur de divertir la famille royale», le petit théâtre de Séraphin «devint l'objet d'une haute distinction, puisque, le 22 avril 1781, il fut autorisé à prendre le titre de *Spectacle des enfants de France*»<sup>24</sup>. Il s'installa en 1784 sous les arcades du Palais Royal. Ses héritiers devaient y rester

22. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, août 1770, p. 110.

23. *Origine et passé des ombres chinoises*, in *Le théâtre des ombres chinoises; nouveau Séraphin des enfants, recueil de jolies pièces amusantes et faciles à monter*, Paris, Le Bailly, 1871, p. 5.

24. E.-D. Manne - C. Ménétrier, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet*, Lyon, N. Scheuring, 1869, pp. 68-69.

jusqu'en 1858, date à laquelle ils déménagèrent Boulevard Montmartre, où ils devaient jouer jusqu'à la fin du Second Empire<sup>25</sup>.

Le répertoire de ce théâtre comprenait de petites comédies ou farces, parfois inspirées de scènes moliéresques, par exemple du *Malade imaginaire*, parfois de simples scènes quotidiennes, et surtout des féeries, fantasmagories et autres actions comportant des éléments fantastiques et des personnages surnaturels: diables, lutins, magiciens<sup>26</sup>. Dans son analyse Grimm souligne cet aspect, perçu comme caractéristique du genre:

Après l'Opéra français, je ne connais point de spectacle plus intéressant pour les enfants; il se prête même aux enchantements, au merveilleux et aux catastrophes les plus terribles. Si vous voulez, par exemple, que le diable emporte quelqu'un, l'acteur qui fait le diable n'a qu'à sauter avec sa proie par-dessus la chandelle en arrière, et, sur la toile, il aura l'air de s'envoler avec lui par les airs<sup>27</sup>.

Les trois proverbes pour ombres de Carmontelle, dont on ne connaît pas la date exacte de composition, étant donné leur publication posthume, se fondent exactement sur ce procédé. Ils sont en effet caractérisés par la présence du diable, et par l'exploitation appuyée et répétée de toutes les ressources et les jeux de scène permis par l'effet combiné des ombres portées et de la distance plus ou moins grande entre les acteurs, la toile et l'éclairage aux bougies. Le principe est expliqué par Carmontelle lui-même dans un «Avertissement» qui précède les textes, et qui devrait permettre à tout lecteur de réaliser facilement ces «effets spéciaux» rudimentaires:

Pour jouer ces Proverbes, il faut faire tendre, à la place de la toile de l'avant-scène du théâtre, une toile toute blanche. À cinq pieds de cette toile en arrière, sur le théâtre, dans la ligne du milieu, on mettra, à terre, une lumière composée de quatre bouts de bougie.

25. Cfr *Feu le théâtre de Séraphin. Depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Paris, Roquette, 1872, pp. 8-22.

26. Cfr *Le Séraphin de l'enfance. Recueil de pièces d'ombres chinoises, dédiées à la jeunesse*, Metz, Gangel, 1856 et *Le théâtre des ombres chinoises; nouveau Séraphin des enfants* cit., qui comprennent par exemple une *Tentation de Saint Antoine* et *Les Sorcelleries du magicien Alcofribas, féerie en un acte avec trucs, transformations et changements à vue*.

27. F.M. Grimm, *Correspondance littéraire* cit., t. IX, août 1770, p. 110.

On verra l'ombre des acteurs dessinée très exactement sur la toile, s'ils ont l'attention de la toucher entièrement et en se tournant de profil, afin qu'on puisse voir la forme des traits.

Le Diable viendra en sautant par-dessus la bougie, ce qui lui donnera l'air de tomber d'en haut, et lorsqu'il s'en ira avec quelqu'un, ils sauteront ensemble, en partant d'auprès de la toile, par-dessus la bougie, ce qui leur donnera l'air de s'envoler.

Il y aura plusieurs autres moyens qui seront indiqués dans les pièces<sup>28</sup>.

On peut remarquer que ces proverbes se distinguent des spectacles d'ombres chinoises traditionnels parce qu'ils sont conçus pour être joués par des comédiens en chair et en os, non par des silhouettes découpées ou par des marionnettes. On verra aussi qu'ils s'en détachent parce qu'ils sont destinés prioritairement à un public adulte, comme en témoignent les nombreuses allusions et citations littéraires et culturelles.

En même temps ils se distinguent aussi des autres proverbes de Carmontelle, non seulement par la technique et par la présence d'éléments fantastiques, liés à la technique elle-même, mais aussi parce que le proverbe, au lieu d'être laissé à deviner aux spectateurs, est énoncé sur scène par l'un des personnages à la dernière réplique, selon un usage qui s'affirme déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui deviendra la règle au XIX<sup>e</sup>.

### 2.1. *Le Père avare*

Dans le premier proverbe, *Le Père avare*, la sentence finale est même dédoublée et mise en valeur parce qu'elle est chantée sous forme de vaudeville par les protagonistes réunis: tandis que les amoureux enfin mariés, Isabelle et Valère, chantent «Et l'on trouve que le Diable / est moins malin que l'amour», Orgon, le père avare d'Isabelle, entonne la maxime «On ne doit point voir le Diable / où l'on voit régner l'amour»<sup>29</sup>. Comme le titre et le nom de l'amoureux Valère l'indiquent clairement, l'intrigue tire son idée première de l'*Avare* de Molière: un père avare, dont l'unique objet d'affection est

28. Carmontelle, *Avertissement sur les proverbes suivants, Proverbes et comédies posthumes de Carmontel*, précédés d'une notice par Madame la comtesse de Genlis, Paris, Ladvocat, 1825, t. III, pp. 323-324.

29. *Ivi*, p. 341.

une bourse d'argent qu'il garde soigneusement cachée, ne veut pas consentir au mariage de sa fille avec le jeune homme qu'elle aime, mais finira par accorder sa bénédiction au couple à condition de ne pas verser de dot. Sauf qu'ici l'action est simplifiée à l'extrême, et que le diable s'en mêle: l'avare, qui dans la première scène se désole comme Harpagon pour le vol de son petit trésor, invoque le diable, qui apparaît aussitôt. Il rend à Orgon sa bourse, lui révèle que c'est sa fille Isabelle qui l'a volée et en échange d'obéissance éternelle lui promet d'empêcher que les deux amoureux se parlent. Aussi les scènes suivantes montrent-elles une répétition mécanique du même gag: dès que les jeunes gens essaient de se parler, le diable fait irruption sur scène et enlève l'un d'eux dans les airs. Finalement il sera vaincu par une simple ruse: Valère s'étant déguisé en ermite, le diable craint une conversion d'Orgon et va le surveiller de près, laissant seuls les amoureux qui peuvent se dérober ensemble et courir se marier.

Le diable est donc ici un personnage de foire, inoffensif et bouffon, doué d'un certain nombre de pouvoirs magiques, mais totalement impuissant devant l'intelligence et l'amour des héros. Il est, certes, la principale attraction de la pièce, projetant son ombre qui croît et décroît, apparaît soudainement ou s'estompe selon les besoins de l'intrigue, mais plutôt qu'en Maître des Ténèbres il apparaît en créature du folklore populaire, à la fois malveillante et drôle, que personne ne prend trop au sérieux. Il est clair que ni Carmontelle ni son public ne croient au Diable comme puissance infernale. La fantasmagorie et les ombres s'inscrivent alors sous le signe des Lumières et de leur campagne de démystification des anciennes superstitions. Néanmoins, comme l'a montré Max Milner dans son magistral essai sur *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, c'est précisément la classification du diable parmi les superstitions surannées et obscurantistes prônée par les hommes des Lumières qui transforme le Malin en personnage littéraire à la mode: «une fois annexée au domaine de l'imaginaire, la représentation du diable va exercer une emprise et une séduction qu'elle ne pouvait pas avoir lorsqu'elle était l'objet d'une croyance et d'une crainte véritablement

religieuses»<sup>30</sup>. Avec légèreté et bonhomie, Carmontelle apporte sa contribution dans ce processus de fictionnalisation et d'annexion au répertoire littéraire du diable. Ses diables transformistes et prestidigitateurs, fourbes plus que méchants et grotesques plus que terrifiants, n'ont certes rien à voir avec les anges déchus chers aux poètes romantiques, mais auront en revanche des descendants parmi les avatars parodiques, facétieux et de plus en plus embourgeoisés du diable qui peuplent les vaudevilles du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

## 2.2. *Robert le diable*

Un diable ironique, farceur, rusé comme un valet de comédie et doublé d'un critique musical est précisément au centre du second proverbe pour ombres de Carmontelle, *Robert le diable, ou l'amant médecin*. Peu importe l'intrigue fort simple, où les diables aident Arlequin à conquérir la main de sa bien aimée Isabelle en faisant passer son rival pour un sot et un menteur et en guérissant la surdité du futur beau-père, subitement heureux de donner sa fille à un habile médecin. L'intérêt réside dans le traitement ludique et presque musical des diables, ici démultipliés: d'un côté un trio de bouffes, Asmodée, Belzebuth et Astarot, qui fonctionnent comme un chœur, répétant à tour de rôle à peu près la même réplique, déclinée trois fois avec des variantes minimales, et qui ont la fonction de terroriser le rival d'Arlequin; de l'autre Robert le diable, personnage principal et moteur de l'intrigue, qui sert d'adjutant à Arlequin depuis que celui-ci l'a délivré d'un mauvais sort. Sans rapport avec le personnage du même nom des légendes normandes, ni avec l'opéra de Meyerbeer, Scribe et Delavigne, ce diabolotin nous transporte plutôt dans un monde de féerie ou d'opéra-comique. À la scène v, lorsqu'il fait son entrée, on se croirait en effet chez Offenbach: Robert fait irruption sous la forme d'un gros chat poursuivi par un chien, et quand Arlequin le sauve mettant son persécuteur en fuite, il se transforme en diable, et explique avoir été métamorphosé par Pluton, roi des enfers, en punition de ses péchés musicaux:

30. M. Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, Corti, 2007, p. 158.

31. H. Rossi, *Le Diable dans le vaudeville au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris - Caen, Lettres modernes Minard, 2003.

ROBERT – J'ai été métamorphosé en chat pour avoir voulu rendre tous mes camarades gluckistes, et j'ai été condamné à miauler, jusqu'à ce qu'un animal plus fort que moi m'ait montré les dents, sans pouvoir me mordre; et voilà ce qui vient de m'arriver avec votre secours.

ARLEQUIN – Avec mon secours, à moi?

ROBERT – Sûrement. N'avez-vous pas empêché, tout à l'heure, ce gros dogue de me mordre?

ARLEQUIN – Sans doute, parce que j'ai craint qu'il ne fût enragé.

ROBERT – Il l'était aussi; c'est un piccinniste<sup>32</sup>.

Cette grotesque course-poursuite de basse-cour ne serait donc autre que la célèbre querelle des gluckistes et des piccinnistes, qui faisait fureur entre 1775 et 1779 non seulement dans les milieux musicaux, mais dans toute la bonne société parisienne, opposant les partisans de l'opéra bouffé à l'italienne, symbolisé par le nouveau directeur du Théâtre Italien Niccolò Piccinni, aux adeptes de la tragédie lyrique à la française, rangés derrière le drapeau du réformateur Christoph Willibald Gluck. Personne n'était censé rester neutre, la querelle faisait rage et prenait des proportions presque de dispute théologique, si bien que Louis-Sébastien Mercier a pu écrire: «en 1778, tout le monde était ou gluckiste ou lulliste ou ramiste ou piccinniste; ainsi que l'on était, il y a quarante ans, moliniste ou janséniste»<sup>33</sup>. Pour le plus grand amusement de son public mondain et certainement impliqué dans la querelle, Carmontelle renvoie ironiquement les deux partis dos à dos: les gluckistes? des chats qui miaulent! Les piccinnistes? des chiens enragés qui aboient! On sera même tenté de voir une touche de malice supplémentaire dans cette métamorphose quand on songe qu'elle reprend en l'inversant une accusation de Rousseau, qui dans sa *Lettre sur la musique française* (1753) pensait avoir démontré «que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue», concluant «que les Français n'ont point de musique

32. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 353.

33. L.S. Mercier, *Tableaux de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 1434.

et n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux»<sup>34</sup>.

Ce proverbe parodique et irrévérencieux à plus d'un titre se clôt sur la maxime tout aussi décalée d'Arlequin, médecin malgré lui par le secours des diables: «Cela prouve que c'est par l'oreille que l'on parvient au cœur, ou que pour faire un bon mariage, il faut que le diable s'en mêle»<sup>35</sup>.

### 2.3. *Les Enfants désobéissants*

*Les Enfants désobéissants*, dernier des proverbes pour ombres, se rattache en revanche à la tradition du proverbe d'éducation pour la jeunesse, sous-genre à part entière très florissant depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, quand Mme de Maintenon écrivit une série de quarante courts proverbes destinés à former les demoiselles de Saint-Cyr, et qui devait connaître une très longue fortune, en particulier grâce aux *Comédies et proverbes* de la Comtesse de Ségur, encore lus et régulièrement réédités jusqu'à nos jours. Du temps de Carmontelle, les dramaturges les plus en vue qui pratiquent ce type de proverbe sont Thomas Garnier, auteur de pièces fort édifiantes souvent publiées dans *Le Mercure de France* et parfois signées du pseudonyme de Mlle Raigner de Malfontaine, et Alexandre Moissy, dont le recueil pour la jeunesse *Les Jeux de la petite Thalie* porte le sous-titre programmatique de *petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes*<sup>36</sup>. Soucieux de former et moraliser ses lecteurs jusqu'à l'âge adulte, Moissy fera d'ailleurs suivre son premier recueil d'un second, *École dramatique de l'homme, suite des Jeux de la petite Thalie, âge viril, depuis 20 ans jusqu'à 50* (Paris, Lacombe, 1770).

Quant à Carmontelle lui-même, qui d'habitude ne cultive pas cette veine pédagogique, il propose ici un enseignement destiné certes aux enfants, mais plus encore à leurs parents. Le petit proverbe met en scène Nanette et Cadet, deux enfants extrêmement turbulents et désobéissants, qui n'ont qu'une réponse à tout ordre et toute demande de

34. J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Œuvres complètes V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 328.

35. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 379.

36. A.-G. de Moissy, *Les Jeux de la petite Thalie*, ou *Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*, Paris, Bailly, 1764.

leurs parents: «Je ne veux pas, moi!». Exaspérés, les parents finissent par souhaiter que le diable les emporte. Le diable lui-même apparaît aussitôt. Il menace d'abord de s'exécuter, puis, fléchi par les prières de Georgette et Grand-Pierre, décide de leur laisser une dernière chance: si l'un des deux réussira à se faire obéir il leur laissera leurs enfants. Aussi bien le père que la mère échouent, ce qui donne lieu à un dénouement de Grand Guignol, à la fois fantasmagorique et moral, où le diable se mue en une sorte d'épouvantail ou de croquemitaine chargé de faire peur aux enfants pour les inciter à bien se tenir:

LE DIABLE – [...] je vais prendre vos enfans, puisqu'ils n'ont pas voulu se corriger ici; et je vais les faire fesser par tous les Diables.

(Il les prend avec sa fourche l'un après l'autre, les jette en l'air, les suit et les enfans crient)

GEORGETTE - Ah ! mon Dieu, mon Dieu, nos pauvres enfans!

GRAND-PIERRE - Nous avons peur de les chagriner en les corrigeant!

GEORGETTE - Et nous avons fait leur malheur.

GRAND-PIERRE - Cela prouve qu'il faut que qui aime bien châtie bien<sup>37</sup>.

En résumé, ces trois proverbes pour ombres apparaissent comme un divertissement de société simple et naïf, offrant un émerveillement bon enfant aux plus jeunes ou aux adultes à la recherche de plaisirs régressifs. En même temps ils représentent une facette des recherches d'optique de Carmontelle, qui aurait même composé, selon Beuchot, un *Traité de Perspective* resté inédit et aujourd'hui perdu<sup>38</sup>.

On peut également observer qu'ils sont à la fois très ancrés dans leur époque, puisqu'ils exploitent la mode toute récente des «ombres chinoises» et qu'ils ironisent sur l'actualité musicale, et projetés vers l'avenir, tant par la présence du Diable, qui renvoie à la veine «gothique» du premier romantisme, que par le jeu d'ombres en mouvement projetées sur une toile, qu'on classera parmi les plus anciens ancêtres du cinéma.

37. Carmontelle, *Proverbes et comédies* cit., p. 394.

38. [A.J.Q. Beuchot Beuchot], *Carmontelle*, in *Biographie universelle* cit., p. 168.

### 3. *Les transparents: jeux d'ombres et de lumières*

Plus encore que les spectacles d'ombres chinoises, les transparents représentent une invention personnelle et révolutionnaire de Carmontelle, s'inscrivant parfaitement parmi ces spectacles d'optique qu'on classifie sous le nom de pré-cinéma. Laurence Chatel de Brancion a même titré *Le Cinéma au siècle des Lumières* le volume qu'elle a consacré à ces étonnantes réalisations<sup>39</sup>.

Les transparents constituent le point de rencontre synergique entre les talents de peintre de Carmontelle et son art d'homme de spectacle. Il s'agit d'une série de peintures de paysages réalisées sur des feuilles de papier très fin, peintes souvent sur les deux faces pour obtenir des effets de profondeur, collées ensemble de manière à former un long rouleau. Le dessin est continu, rythmé par les troncs des arbres au premier plan qui cachent la superposition des feuilles raboutées, et parcouru par une foule de petits personnages, dont le déroulement de la bande de papier donne l'impression de suivre les déplacements. Dans un *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle l'an III de la Liberté* (1794), manuscrit autographe aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'INHA, la fabrication et le fonctionnement des transparents sont expliqués par leur auteur en personne:

Ces tableaux sont peints sur une bande de papier de Chine ou de papier vélin de la hauteur d'environ 15 pouces et de la longueur de 80 à 180 pieds selon la quantité d'objets successifs qu'on veut représenter, et cette bande de papier est bordée par le haut et par le bas d'un galon noir qui l'empêche de se déchirer.

Pour que les objets peints sur cette bande de papier passent successivement, elle est montée sur deux rouleaux de bois renfermés dans une boîte noircie et placés à ses extrémités. Cette boîte a deux ouvertures d'environ 26 pouces où sont deux portes qui se relèvent pour laisser passer la lumière du jour au travers du papier peint. À l'axe de ces rouleaux on adapte une manivelle qui fait tourner un des rouleaux sur lequel se replie toute la bande de papier qui enveloppe l'autre rouleau qui, tournant aussi, fait passer successivement tous les objets peints sur ce papier. [...]

Pour peindre ces papiers transparents il faut les appuyer

39. L. Chatel de Brancion, *Le Cinéma au siècle des Lumières*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Monelle Hayot, 2007.

avant de les mettre dans la boîte sur les carreaux d'une croisée pour voir l'effet des nuances des couleurs avec lesquelles on travaille<sup>40</sup>.

La couleur et la lumière jouent effectivement un rôle très important dans ces peintures, destinées, comme leur nom l'indique, à être éclairées par transparence, avec une source de lumière placée à quelque distance derrière le dispositif, dans un environnement plongé dans l'obscurité. Le jour, on disposait la boîte contenant le rouleau devant une fenêtre tendue de rideaux noirs. La nuit, il était paradoxalement plus difficile d'éclairer suffisamment les transparents sans pour autant éclairer la salle et les spectateurs: Carmontelle, dans son *Mémoire* fait état des grands frais soutenus pour créer un éclairage avec «de grandes poeles de feu» ou «des copeaux et de la paille qui brûlaient dans une tranchée faite derrière le transparent»<sup>41</sup>, à l'extérieur. Sur le rouleau, «les premières feuilles de papier étaient peintes en noir, protégeant la première peinture, mais aussi et surtout permettant un effet de «surgissement» magique des couleurs dans l'obscurité dans laquelle baignait le spectateur»<sup>42</sup>. Sur les feuilles elles-mêmes, les effets les plus divers se succèdent. Le transparent dit «Les Quatre Saisons», conservé au Domaine de Sceaux, le plus long qui nous soit parvenu, avec ses 119 feuilles de papier formant un rouleau de 42 mètres<sup>43</sup>, alterne les lumières et les couleurs des différentes saisons sur les champs, bosquets, jardins et châteaux de l'Ile-de-France, les effets de jour et les effets de nuit. Parmi ces derniers on citera notamment un nocturne pittoresque, avec clair de lune sur la Rotonde de

40. *Mémoire sur les tableaux transparents du citoyen Carmontelle*, An 3 de la Liberté (1794), INHA, autographes carton 8, fonds Doucet, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/13018-memoire-sur-les-tableaux-transparents-du-citoyen/>. Dans le système de mesure d'Ancien Régime 1 pouce = 27,07 mm et 1 pied = 32,48 mm.

41. *Ibid.*

42. S. Varcla, *La peinture animée: essai sur Émile Reynaud, 1844-1918: entre peinture et cinéma*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 46.

43. Carmontelle a peint en tout une douzaine de transparents. Certains sont aujourd'hui perdus, ou conservés de manière fragmentaire suite à des démembrements. Trois sont aujourd'hui conservés dans des collections publiques: outre *Les Saisons* de Sceaux, objet d'une exposition en 2008, un transparent de 12,60 m au Musée Condé de Chantilly et un de 3,77 m au Paul Getty Museum de Los Angeles, objet d'une exposition en 2006. Cfr. L. Chatel de Brancion, *Le Cinéma* cit., p.133.

l'Amour du domaine du Maréchal de Richelieu à Gennevilliers, et une saisissante scène d'incendie<sup>44</sup>.

En déroulant ses peintures, Carmontelle, comme un monstre de lanterne magique ou de ces boîtes d'optique appelées «mondo nuovo» ou zogroscope, racontait des histoires au fil du défilement des images et prêtait sa voix aux personnages qui les traversent, dans des dialogues improvisés.

La grande innovation par rapport aux lanternes magiques et aux vues d'optiques, est représentée par le défilement en continu des images devant le spectateur, véritable préfiguration du cinéma, qui introduit l'illusion du mouvement. Cette illusion est renforcée par les nombreux éléments dynamiques présents dans les peintures, en particulier par la déambulation des mêmes personnages et par la présence récurrente de leurs carrosses, qui entraînent le spectateur dans une véritable promenade virtuelle. Carmontelle aurait-il inventé le *travelling*, comme le suggère Laurence Chatel de Brancion?

#### 4. Postérité

Si les transparents en tant que tels n'ont pas fait des émules, à part, un siècle plus tard, «des jouets vendus à l'occasion des expositions universelles et permettant de les visiter fictivement»<sup>45</sup>, leur postérité dans le domaine des spectacles d'optique apparaît évidente.

On citera premièrement le Panorama, dont la vogue se développe au tournant du siècle, pendant les dernières années de la vie de Carmontelle, dès 1792 en Angleterre et dès 1799 en France, pour se prolonger pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas aussi les spectateurs, plongés dans la pénombre, découvrent un paysage peint sur une grande toile, d'une centaine de mètres environ, éclairé par une source de lumière cachée, qui peut varier pour produire des effets de changement d'heure ou de temps. Seulement, dans les Panoramas la toile est fixe, déployée en cercle autour du spectateur et éclairée par une lucarne au plafond. Le dispo-

44. Voir G. Lagardère - G. Rousset-Charny (éds.), *Les Quatre Saisons de Carmontelle: divertissements et illusions au siècle des Lumières*, Sceaux, Musée de l'Île de France, 2008, pp. 95-98.

45. C. Lamboley, *Petite histoire des panoramas, ou la fascination de l'illusion*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, 2007, publication en ligne: [http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie\\_edition/fichiers\\_conf/Lamboley2007.pdf](http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Lamboley2007.pdf)

sitif restitue la sensation enveloppante d'être immergé dans une scène ou un paysage, le mouvement en moins.

Quant au mouvement, et surtout au mouvement en continu, par défilement, il est rarissime dans les spectacles d'optique avant l'invention du cinéma, et mérite donc qu'on y insiste. Bien sûr Carmontelle manque des connaissances techniques et scientifiques nécessaires pour rendre la fluidité des mouvements, comme ce sera le cas dans le *théâtre optique* d'Emile Reynaud (1892). Cependant il a compris et mis à profit l'immense pouvoir de fascination d'une image lumineuse du monde défilant dans le noir devant des spectateurs immobiles et concentrés, avec accompagnement de bruits et de dialogues et donnant l'illusion du mouvement dans le temps et dans l'espace.

Du côté du théâtre d'ombres, dont le succès comme divertissement pour les enfants ne s'est jamais démenti, on citera sa résurgence comme spectacle tout à fait adulte et même d'avant-garde dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, justement au moment où s'intensifient les expériences mettant à l'honneur les jeux d'optiques, qui conduiront à la naissance du cinématographe (1892). Pendant les années 1880, notamment, le théâtre d'ombres est l'attraction phare du célèbre cabaret du Chat Noir, avec ses spectacles conçus par Rodolphe Salis et Henri Rivière avec des silhouettes en zinc.

Enfin et surtout, la principale postérité théâtrale de Carmontelle est représentée par le proverbe dramatique, dont il est considéré le père spirituel et la référence incontournable par tous les dramaturges du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est d'abord le modèle de Théodore Leclercq, principal fournisseur de proverbes pour les théâtres de société sous la Restauration, qui reprend et perfectionne l'art de peintre de la société mis au point par son prédécesseur. Les contemporains, à commencer par Sainte-Beuve, ont salué chez lui aussi le naturel, la verve, et le talent pour croquer des portraits réussis et des scènes de la vie quotidienne. Quant à Musset, qui a véritablement réinventé le genre, lui a conféré ses lettres de noblesse et lui a ouvert les portes des grands théâtres du répertoire, déterminant une extraordinaire vague d'engouement pour le proverbe sous le Second Empire, il n'a jamais fait mystère de sa dette envers Carmontelle. Et si dans ses œuvres majeures l'inspiration reste très légère et générale, se réduisant essentiellement au choix du genre et à une esthétique du naturel

et du vrai dans les dialogues, dans ses proverbes tardifs, écrits directement pour la représentation, il ne recule pas devant l'emprunt, comme pour *L'Ane et le ruisseau*, dont une partie du scénario est tirée de *L'Amant malgré lui* de Carmontelle, ou même devant le quasi-plagiat de *On ne saurait penser à tout*, dont le sujet et certains passages sont tirés, parfois mot à mot, du *Distrait*, avec quelques détails provenant de *L'Après-dînée*, pour faire bonne mesure. On pourra dire qu'en retour les proverbes de l'enfant du siècle ont sans doute beaucoup œuvré pour la postérité de Carmontelle, incitant des auteurs en mal d'inspiration, quelques hommes de théâtre, et plus récemment quelques chercheurs à revenir sur l'œuvre de l'infatigable «amuseur».