

## LE PLAISIR DES LARMES, UN PLAISIR VERTUEUX

Patricia MAUCLAIR PONCELIN  
Université François Rabelais - Tours

Lorsque le septième art offre au public une comédie dramatique, il est toujours curieux d'entendre les commentaires des spectateurs se disant comblés d'avoir vu un film si beau, si touchant, si triste. N'est-il pas étrange de voir les larmes d'ordinaire associées à la douleur, traduire dans ce cas un sentiment de satisfaction, voire de plaisir ? L'homme évite à tout prix la douleur sous toutes ses formes, mais il paye pour assister à un spectacle qui le plongera dans l'affliction, état qui deviendra critère de qualité dans l'appréciation du spectacle.

Il semble que cette recherche du spectacle attristant soit inscrite dans un processus vital, si l'on en juge par la littérature qui, de tout temps, a exploité cette veine lacrymale. Aristote avait déjà très justement analysé ce phénomène. Il est le premier à nous avoir donné une réponse concluante (vérifiée ensuite par la psychanalyse) à la question de savoir pourquoi le spectacle de l'événement le plus triste nous procure le plaisir le plus profond.

Dans sa *Poétique*, Aristote considère que la tragédie permet de purifier les passions du spectateur. Le rôle de cette forme dramatique est de libérer des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion, et la sympathie avec l'action représentée (induisant pitié, colère, etc.). En suscitant crainte et pitié, la tragédie opère un effet cathartique. À la fois purgation et purification, la catharsis permet une décharge d'un trop plein d'affects, nécessaire à la préservation et à la cohésion du groupe, ainsi qu'une promotion interne du sujet

contemplant par la purification d'émotions d'abord impures. La passion est ainsi déracinée. On tire d'autant plus de plaisir de l'angoisse éprouvée pendant la tragédie que cette tension était vaine. L'artifice console quand l'image effraie. Le théâtre se doit d'offrir cette prime d'assurance qui neutralise l'angoisse ressentie.

Bien des siècles plus tard, Freud<sup>1</sup> s'interrogera sur cette volonté du spectateur de puiser de la jouissance dans ses souffrances. Il interprète ce plaisir cathartique comme la manifestation d'un masochisme érogène qui se traduit par un retournement sur soi de pulsions sadiques. De plus, la théâtralisation naît d'un besoin universel pour l'homme de jouer à être un autre que lui-même. La jouissance présuppose donc l'illusion, c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance que c'est un autre qui agit et qui souffre et qu'aucun dommage pour soi ne peut en découler.

La dimension esthétique du plaisir cathartique avait été éclipsée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles au profit d'une conception moralisatrice. Le XVIII<sup>e</sup> siècle va récupérer ce plaisir des larmes. En fait, l'étude de l'émotion faite par la rhétorique a accompagné et provoqué la culture du sentiment au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Nous savons qu'en France, une philosophie nouvelle venue d'Angleterre se répandait, que Locke succédait à Descartes : « Rien n'est dans l'intelligence qui n'ait d'abord été dans la sensation »<sup>2</sup>. Les inclinations naturelles vont au bien, la vertu est le bonheur et le plaisir en est la marque. Disparaissent le dogme chrétien de la nature corrompue et la théorie cartésienne de la volonté se portant contre l'effort des passions vers l'idée du bien, innée dans la raison. La nature suffit pour la vertu. La nouvelle morale implique de jouir de sa sensibilité, soit par l'amour, soit par l'amitié, soit par la pitié, soit par la bienfaisance. Puisque le sentiment conduit à la vertu, il faudra sentir le plus possible. Les larmes, signes universels de nombreuses émotions, finissent par ne plus en représenter qu'une seule, le plaisir égoïste de la sensibilité qui joue avec le monde extérieur.

Cette nouvelle morale marque une grande partie de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les larmes coulent dans les romans, elles coulent chez les lecteurs. Anne-Vincent Buffault,

<sup>1</sup> *Der dichter und das Phantasieren*, 1908, Studiensausagabe, Francfort, 1968-1975, vol.X, p. 177.

<sup>2</sup> Cité Par Gustave LANSON, *Nivelle de la Chaussée*, Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1909, p 238.

auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire des larmes<sup>3</sup>, cite Marmontel qui, lors des soupers de Madame Geoffrin, lisait ses contes à haute voix : « Ce qui me ravissait moi-même, c'était de voir de près les plus beaux yeux du monde donner des larmes aux petites scènes où je faisais gémir la nature et l'amour »<sup>4</sup>. Richardson et Rousseau sont les deux auteurs de référence de la littérature sensitive et participative. Les effets que leurs romans provoquent sont amplement commentés et dépassent les effusions admises jusque là. Même les personnages masculins pleurent. Le XVIIIe siècle a effacé la honte de se laisser aller à pleurer. Les scènes d'effusions inondent les correspondances, les comptes rendus de spectacles. Les larmes se partagent, se mêlent avec délice.

Rousseau pense que les pleurs signalent la transmigration de son âme dans celle du lecteur. « Fluide d'expansion cordiale », selon l'expression de Barthes, les larmes permettent cette confusion, ce mélange des âmes qui les poussent à faire le bien en les incitant à la vertu. Même dans la solitude, ces larmes font sortir une humeur noble du corps et accompagnent une sensation délicieuse en jouant le rôle de signe de l'âme.

La sensibilité intègre même le domaine des Sciences. Dans sa théorie de la nature humaine, Mistelet dit que les larmes sont au sommet de la hiérarchie des signes du plaisir qu'exprime le corps :

Tous les hommes cherchent le plaisir et les méchants comme les autres, et tous expriment celui qu'ils ressentent par des signes et des sons. Les plaisirs qui ne touchent que superficiellement nos organes, se font connaître par les ris ; mais ceux dont nous sommes réellement affectés, qui remplissent nos âmes, les grands plaisirs enfin restent concentrés dans notre cœur ou ne s'expriment que par des larmes<sup>5</sup>.

Il s'agit donc de disqualifier les rieurs, ainsi que ceux qui font rire pour vanter la sensibilité de l'artiste qui s'intéresse au genre larmoyant. Dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré à la sensibilité, Fouquet s'intéresse également à ce phénomène biologique lié à la production de larmes : il explique que la sensation de plaisir provoque une dilatation de l'âme sensitive dans

<sup>3</sup> Anne-Vincent BUFFAULT, *L'histoire des larmes*, Paris, s.i., 1985, 2 vols.

<sup>4</sup> Jean-François MARMONTEL, *Mémoires*, Paris, Tourneux, 1891, T.II, p. 180.

tout le corps qui accroît sa surface perceptive et reçoit un surcroît d'existence, tandis que la douleur concentre l'âme sensitive dans le noyau du corps « dont elle laisse languir les fonctions »<sup>6</sup>. Etrange paradoxe que de faire l'apologie des larmes quand on sait les effets négatifs qu'elles auront sur la santé !

Ce que Louis Sébastien Mercier craint, c'est l'absence de larmes propre à la mélancolie :

Qui connaît les souffrances de l'être infortuné dont les nerfs sont trop tendus ou trop relâchés ont perdu leur équilibre ? [...] la sombre mélancolie flétrit son cœur, plus de larmes, plus de rires, plus d'attendrissement : les heures de la vie sont pour lui lentes et cruelles ; il ne peut à la lettre ni vivre, ni mourir<sup>7</sup>.

Mercier avait déjà entrevu le remède au stress et à la dépression.

Derrière toutes ces marques d'intérêt pour la sensibilité et les larmes transparaît donc une volonté des hommes de lettres de délimiter un bon usage des larmes. Pleurer doit être synonyme de plaisir ou de thérapie, ou les deux à la fois.

Cette théorisation des larmes révèle aussi un intérêt nouveau pour l'intime dont une conception nouvelle est, selon Anne-Vincent Buffault, donnée par Rousseau : l'expérience subjective d'une dissolution individuelle des larmes douces s'explique par le fait que le sentiment d'exister s'accompagne de l'impression de ne pas s'appartenir. On pleure sans raison, on est transporté hors de soi, mais on l'écrit, on le décrit avec lyrisme, comme si ce moment privilégié portait une signification essentielle pour la subjectivité.

Cette absence de contrôle sur cette émotion sera exploitée à des fins didactiques puisque l'on considère que le sujet peut recevoir un enseignement moral sans que la raison intervienne. Cette facilité à recevoir cet enseignement s'explique d'autant mieux qu'elle est issue du plaisir procuré, comme l'exprime Dorat, dans sa préface des *Malheurs de l'inconstance* : « On ne regrette pas la leçon qui s'insinue dans les larmes. Elle se fait jour et pénètre à l'insu même de l'esprit que l'âme trompe alors, pour n'être point contredite dans ses plaisirs »<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> MISTELET, *De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l'éducation*, Amsterdam-Paris, Mériogot Jeune, 1777, pp. 26-27.

<sup>6</sup> Anne-Vincent BUFFAULT, *L'histoire...*, p. 52.

<sup>7</sup> *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, Imp. de la société typographique, 1784, t.II, p. 131.

<sup>8</sup> C.J. DORAT, *Les malheurs de l'inconstance*, Paris, Ed. Desjonquières, 1772, p. 11.

Il conviendra donc d'éduquer par la sensibilité. Le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle ne manque pas de le faire. En élargissant le cercle des échanges de larmes, on voit se dessiner une certaine philosophie du sentiment d'humanité qui veut que l'on s'émeuve des malheurs d'autrui par des signes expressifs. Les larmes réunissent les spectateurs, une nouvelle forme de sociabilité naît qui n'est qu'une aptitude à considérer le bonheur d'autrui comme aussi important que son propre bonheur. Cette sociabilité ne peut se former que sur la notion de pitié, sur la visibilité de l'émotion. Avec des inconnus, on compatit, on pleure ensemble, on éprouve de doux sentiments d'humanité. Grimm analyse assez justement les mécanismes de cette nouvelle philanthropie :

Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le cœur humain. Ils se seront trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient, ils s'embrassaient volontiers : [...] on ne sort pas d'un sermon mieux disposé<sup>9</sup>.

Ce n'est pas sans ironie que Grimm observe ces spectateurs satisfaits d'eux-mêmes et donc animés d'un certain plaisir. Rousseau est plus sévère encore car, si Grimm considère que les spectateurs développent le « bon et le juste dans le cœur humain », Rousseau, lui, croit peu à la valeur moralisatrice du théâtre. Pour lui, le théâtre ne développe rien. L'amour du beau moral est naturel au cœur humain, l'auteur ne fait que flatter ce sentiment en faisant pleurer, il ne le crée pas. De plus, pour Rousseau, le langage frappe plus que le spectacle de la souffrance. La sensibilité auditive est pour lui supérieure à la vision quand il s'agit d'émouvoir. Raconter ses peines est plus émouvant que de les faire voir.

Diderot rejoint Grimm en ce qui concerne les larmes versées au théâtre et croit en leur vertu moralisatrice. Il considère la pitié au spectacle de la douleur comme une impulsion physique à laquelle on ne peut résister. Ce spectacle a d'autant plus de mérite qu'il fait pleurer l'homme vertueux comme le méchant, il fait haïr le vice et aimer la vertu. Rousseau pense au contraire que ce théâtre rend le spectateur passif. L'amour propre de celui-ci étant flatté par la sensibilité dont il a fait preuve au spectacle, il ne lui reste plus pour la vie de pitié agissante et bienfaisante.

Quoi qu'en pensent Rousseau et Diderot, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, toute une stratégie des larmes au théâtre se met progressivement en place pour répondre à une demande pressante du public. C'est ainsi que naquit la comédie larmoyante, ainsi définie par Gustave Lanson, auteur d'un ouvrage consacré à Nivelles de la Chaussée :

La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe<sup>10</sup>.

Plusieurs éléments ont contribué à la naissance de ce nouveau genre : la volonté de modifier la comédie et la tragédie en déclin au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence des romans de l'Anglais Richardson, la multiplication des traités étudiant l'influence de la sensibilité sur l'art et l'essor de la bourgeoisie. Il ne s'agit plus de peindre des caractères, mais des conditions, dieux et rois disparaissent de la scène pour laisser place aux personnages de comédies, c'est-à-dire à des personnages en chair et en os.

Jamais Nivelles de la Chaussée, l'initiateur de la comédie larmoyante, n'écrivit de poétique fondant les bases du genre. Cependant les mécanismes et les objectifs de son théâtre furent suffisamment clairs et séduisants pour que Néricault Destouches, Voltaire, Diderot, Beaumarchais et Mercier en soient les héritiers.

Dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Beaumarchais fait l'apologie de la comédie larmoyante dont il connaît le mécanisme principal : persuader par le sentiment, non plus par le raisonnement. Il avait compris que ce nouveau genre résoudrait la contradiction apparente entre sensibilité et raison. Il se réjouit d'observer que ce théâtre sait « plaire à la peinture touchante d'un malheur domestique »<sup>11</sup>. Il distingue les larmes versées pendant une tragédie, des larmes « pénibles, rares, brûlantes » qui « serrent le front longtemps avant que de couler »<sup>12</sup> et qui nécessitent des efforts incroyables et le génie de l'auteur pour les faire couler, des larmes de la comédie larmoyante. Contrairement à la tragédie, la comédie

<sup>9</sup> *Correspondance littéraire*, juillet 1760, cité par, Anne-Vincent Buffault, *L'histoire....*, p. 74.

<sup>10</sup> Gustave LANSON, *La comédie....*, p. 1.

<sup>11</sup> BEAUMARCHAIS, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, éd. Mignot, 1759-1763, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*.

larmoyante fait « tomber des yeux des larmes abondantes et faciles qui se mêlent aux traces du sourire et peignent sur le visage l'attendrissement et la joie ». Faire pleurer le spectateur « avec délices » est selon lui « le plus beau triomphe de l'art » : « combien je me plais à ce genre de spectacle »<sup>13</sup>.

Dans son *Essai sur l'art dramatique*, Mercier insiste également sur la sensation de plaisir que procure la comédie larmoyante dont les auteurs ne nous attristent « que pour notre intérêt et notre plaisir », nous arrachant des « larmes délicieuses » qui « sont le plus doux attribut et l'expression naturelle de notre sensibilité »<sup>14</sup>. Ce plaisir ne peut être ressenti que si le poète propose avant tout des scènes pathétiques auxquelles le spectateur doit réagir par la pitié, noble sentiment : « Rien n'entre plus avant dans le cœur de l'homme que la pitié. Est-il un mouvement plus délicieux que de sentir son âme s'écouler, se fondre sous les impressions de cette passion généreuse ? »<sup>15</sup>. Il n'est donc plus question d'éviter la passion, de la déraciner, mais bien plutôt de la rendre vertueuse et donc généreuse. De la passion à la compassion, le public veut pleurer pour autrui : « La multitude ne demande qu'à verser des larmes sur les malheurs qui la touchent » et elle « sent le plaisir attaché à ces larmes »<sup>16</sup>.

Les textes traitant du plaisir des larmes lié à cette nouvelle comédie sont donc nombreux, même si certains critiquent ce plaisir. Ainsi, dans ses *Réflexions sur le comique larmoyant*, Chassiron nie tout d'abord l'utilité de cet étalage de grands sentiments : « On admire Mélanide, et on la plaint : mais son ton continûment douloureux, et le récit de ses désastres romanesques ne nous font pas d'impression utile, parce qu'ils n'en font aucune relative à la position où nous sommes »<sup>17</sup>. Nostalgique du théâtre de Molière, Chassiron parle ensuite plus nettement du plaisir puisqu'il dénonce, en 1749, l'invraisemblance de la comédie larmoyante. Mais, et c'est ce qui nous intéresse ici, il s'avoue incapable de nier qu'il y a réellement plaisir : « Je commence par vous accorder que le comique plaintif produit des grands mouvements, et

<sup>13</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 132.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 45.

même quelquefois des sentiments agréables ». Il ajoute encore : « On ne conteste pas aux Acteurs du comique larmoyant que le pathétique me donne du plaisir »<sup>18</sup>.

La comédie larmoyante procure donc du plaisir, et c'est ce plaisir qui, outre la volonté d'éduquer les âmes, a pu inciter les Espagnols à traduire des œuvres françaises appartenant à ce genre. En 1767, dans *El Pensador*, José Clavijo y Fajardo observe le fonctionnement de cette comédie larmoyante dont le travail est de rendre les cœurs plus doux et plus généreux par le plaisir :

El corazón humano es sensible. El genio se aprovecha de esta sensibilidad y conduciéndolo passo a passo de una pasión a otra, le va haciendo sentir con delicia y placer todos los diferentes objetos que le presenta. Ya es el terror... ; ya es la lástima... Assí, un corazón acostumbrado a esta especie de impulsos, nacidos de la frecuente magia con que el Theatro lo conmueve, se hace más dulce, más benéfico, más piadoso<sup>19</sup>.

La première des traductions fut celle de la pièce *Le préjugé à la mode* (*La razón contra la moda*) de Luzán. La réforme d'Aranda, en 1768, favorise l'introduction de la comédie larmoyante en Espagne. À cette même époque, Olavide ouvre à Séville un salon où l'on lit les dernières productions françaises et anglaises et crée une École d'art dramatique pour former les acteurs. Dès 1773, après avoir traduit et imité, l'Espagne offre enfin ses premières productions originales. Dans le salon de l'Alcazar s'organisent des discussions sur la comédie larmoyante, ainsi qu'un concours remporté par Jovellanos pour sa pièce *El Delincuente honrado*. Avec *El Delincuente honrado*, la comédie larmoyante séduit le grand public. Mais ceux qui ont véritablement rendu le genre populaire sont Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Francisco Comella, José López de Sedano et Vicente Rodríguez de Avellano. Le plus grand succès du genre lacrymal en Espagne fut une traduction, celle de l'Allemand A. Kotzebue, par Dionisio Solís, *Misanropía y arrepentimiento*, de 1800. Après cette date, le genre décline, donnant lieu à des parodies telles que *El gusto del día*, d'Andrés Miñano (1802).

<sup>18</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>19</sup> Pensamiento IX, 1762, p.11, cité par Emilio PALACIO FERNÁNDEZ, in « La comedia sentimental : dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII », *Revista de Literatura*, Madrid, 1993, vol. 55, p. 89.



En 1789, le Dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole définit clairement la « comedia lacrymogène » : « un tipo de comedia que, en el transcurso de toda la acción o sólo en algunas partes de ella, presenta situaciones propias para hacer llorar ». L'attestation de ce nouveau genre par ce dictionnaire témoigne du succès rencontré par ces pièces en Espagne. Elle témoigne aussi de l'existence d'un phénomène théâtral qui s'est imposé comme l'affirmation d'un plaisir auquel on ne pouvait soustraire le public. Car, comme en France, cette comédie larmoyante dont les règles n'apparaissent nulle part en Espagne à cette époque, a notamment pour objectif de procurer une sensation de plaisir. Les éloges au sujet de la pièce de Solís, *Misanropía y arrepentimiento*, par exemple, montrent bien que l'on attend avant tout d'une comédie larmoyante qu'elle excite des sentiments forts, une émotion sans précédent. Quand Jovellanos définit, lui aussi, la comédie larmoyante dans son *Curso de humanidades castellanas*, en bon « ilustrado » il insiste sur les sentiments qu'elle doit éveiller : « tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, [...] forma el corazón sobre los útiles sentimientos de humanidad y benevolencia »<sup>20</sup>. Dans son mémoire sur les divertissements, il insiste encore sur cette nécessité d'émouvoir le public et sur la supériorité du théâtre sur d'autres divertissements pour procurer un plaisir complet : « El teatro, a estas mismas ventajas, que reúne en supremo grado, junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu y todos los sentimientos que puede mover el corazón humano »<sup>21</sup>.

Jovellanos a du reste suivi ces préceptes lorsqu'il écrit *El delincuente honrado*, pièce que lui-même considère comme un parfait exemple de ce nouveau théâtre destiné à éduquer par le sentiment<sup>22</sup>. Il souligne l'antagonisme caractéristique de la comédie larmoyante entre le tourment et le plaisir apportés par ce type de pièce par cette citation du philosophe Beccaria, avec laquelle il a choisi de terminer sa pièce : « Dichoso yo, si he logrado inspirar aquel dulce horror con que responden las almas sensibles al que defiende los derechos de la

<sup>20</sup> *Obras de Don Gaspar de Jovellanos*, B.R.A.E., Madrid, 1963, p. 145.

<sup>21</sup> *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, éd. Cátedra, p. 130.

<sup>22</sup> « Esta es la comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en *El delincuente honrado*, original, y en la traducción de *La Misanropía*. », *Curso de humanidades castellanas*, in *Obras de Don Gaspar...*, p. 146.

humanidad »<sup>23</sup>. La pièce de Jovellanos semble avoir l'effet escompté, si l'on en juge par les réactions qu'elle suscite chez un lecteur de *El Censor* : « La simple lectura de *El Delincuente honrado* me hace derramar lágrimas de gozo a un tiempo, y de compasión »<sup>24</sup>. Cet article du *Censor* n'est pas le seul à témoigner de l'importance de la veine lacrymale exploitée par le théâtre et du plaisir procuré.

Moratín, fier d'être « sensible a los placeres, a la compasión, a la amistad y a la virtud »<sup>25</sup>, considère que la comédie doit mélanger rires et pleurs, afin d'imiter au mieux la réalité et ainsi être « agréable » au public<sup>26</sup>.

De nombreuses pièces montrent que la mise en scène a été pensée pour que l'effet larmoyant soit une réussite. Les didascalies suivent à cette époque une évolution qui révèle un changement d'attitude des dramaturges dans leur façon de diriger les acteurs. À l'image de la France, l'Espagne commence à ouvrir des écoles de formation théâtrale. Ainsi, Louis Reynaud vient à Séville donner des cours de déclamation.

Déjà, dans la présentation des personnages de sa pièce, *El señorito mimado*, Iriarte indique le caractère de Doña Flora : « bastante viva y sensible »<sup>27</sup>. La comédienne qui jouera ce personnage sait d'emblée qu'elle devra faire preuve d'une qualité nouvelle au XVIIIe siècle, la sensibilité. Dans cette même pièce, d'autres indications traduisent cette volonté d'émouvoir le public par le ton des comédiens. Ainsi, doña Dominga doit s'exprimer : « Arrastrando lánguidamente las palabras »<sup>28</sup>. Un travail sur la voix est également parfois recommandé par le dramaturge. Dans l'acte V de *El delincuente honrado*, Don Torcuato est tenu de s'exprimer

<sup>23</sup> *Tratado de delitos y penas*, cité par Jovellanos, in *Obras de Don Gaspar...*, p. 100.

<sup>24</sup> *El Censor*, Madrid, Cañuelo y Pereyra, 1781-1787, III, 99.

<sup>25</sup> « Carta a J.A. Melón », marzo 1795, *Epistolario*, Ed. R. Andioc, Boloniaa, p. 188.

<sup>26</sup> « De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia; de ambos medios se vale para formar una pintura fiel de las acciones de los hombres, comprendiendo en ella las causas y los efectos : sólo así la imitación será conforme a la verdad y agradable. [...]. Verá, en fin, que si la vida humana presenta una serie de errores, locuras, desgracias y escarmientos a quien la observa, la comedia, su imitadora fiel, repite en la escena aquellas situaciones de risa y llanto que son más eficaces para persuadir y deleitar, exponiendo unas veces a la burla y general desprecio los defectos y preocupaciones sociales, y otras moviendo suavemente los ánimos con el gemido de la virtud, o las lágrimas que derraman la amistad y el amor », « Notas de Moratín a su comedia *El viejo y la niña* », ed. F. Lázaro Carreter, Barcelone, Ed. Labor, pp. 230-231.

<sup>27</sup> Ed. R. P. Sebold, Clásicos Castalia, Madrid, p.1986, p.139.

<sup>28</sup> *Id.* p. 143.

« con voz desmayada »<sup>29</sup>. De même, dans *La Justina*, Zavala y Zamora demande à la comédienne incarnant Justina de crier vivement pour exprimer sa souffrance : « Justina durante estos discursos habrá manifestado al espectador con acción viva los sentimientos de amor, de piedad y de nobleza, que excitarán en su interior las palabras de Ailson : al llegar aquí, como impedida de una pasión violenta, sale enagenada gritando con viveza »<sup>30</sup>.

Zavala y Zamora est, en l'occurrence, fort exigeant ! L'actrice doit, à la fois, exprimer de l'amour, de la pitié et de la noblesse, sans mot dire. Ce n'est qu'ensuite qu'elle intervient, après le monologue d'Ailson, pour crier. Toutefois, ces recommandations sur la voix sont plutôt rares. Les références au silence sont, elles, plus fréquentes : « Después de una larga suspensión »<sup>31</sup>. Le silence est parfois simplement imposé aux comédiens pour mieux mettre en avant un son particulier : « Aquí se hace una larga pausa, y durante ella continúa el sonido de la Campana »<sup>32</sup>. *El delincuente honrado*, de Jovellanos, est sans aucun doute l'exemple le plus probant de cette innovation qui fait véritablement des indications scéniques l'exposé de la rhétorique larmoyante. Le registre lexical employé par Jovellanos est étonnant de richesse ; toutes les nuances apparaissent dans l'expression de la tristesse : « con semblante inquieto »<sup>33</sup>, « con aire triste y extremadamente inquieto »<sup>34</sup>, « conturbado en extremo »<sup>35</sup>, etc. Plus d'une soixantaine d'indications de cet ordre sont données aux comédiens au cours des cinq actes. Elles s'intéressent surtout aux expressions du visage : celui-ci est tenu d'exprimer de l'inquiétude<sup>36</sup>, de la douleur<sup>37</sup>, de l'horreur<sup>38</sup>, de la tendresse<sup>39</sup>, de l'émotion<sup>40</sup> et bien sûr, de la

<sup>29</sup> *Obras de Don Gaspar...*, scène I, Acte V, p97.

<sup>30</sup> *La Justina*, Barcelone, 1790, Acte I.

<sup>31</sup> *El delincuente honrado, Obras de Don Gaspar...*, sc.5, ActeV, p. 58.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>33</sup> Acte I, p. 84.

<sup>34</sup> Acte II, p. 87.

<sup>35</sup> Acte IV, p. 90.

<sup>36</sup> « con semblante inquieto », « inquieto », « con aire triste y extremadamente inquieto », « con inquietud » (actes I, II, III), « inquieto » (actes IV, V), « con mayor inquietud », « con extrema inquietud ».

<sup>37</sup> « con extremo dolo » (actes II, IV), « por el exceso de su dolo », « mucho dolor », « oprimida del dolor ».

<sup>38</sup> « asustada », « con sobresalto », « sobresaltada », « con notable admiración y susto », « horrorizada », « más asustada », « horrorizado », « con horror ».

<sup>39</sup> « enternecido » (actes I, IV), « con ternira », « con blandura » (actes II, IV), « con gran ternira », « ternira ».

<sup>40</sup> « conturbado con extremo », « se essartement ».

peine<sup>41</sup>. Dans la plupart des comédies larmoyantes, les didascalies reprennent les mêmes tournures pour guider les comédiens, recourant pratiquement systématiquement à l'augmentatif : « con mayor tristeza »<sup>42</sup>, « se va haciendo extremos de dolor »<sup>43</sup>, « Sale Angelita haciendo extremos de sentimiento »<sup>44</sup>. Dans cette volonté de transmission d'émotion par le visage, les yeux apparaissent évidemment l'atout principal. Le dramaturge travaille sur le regard car il veut que le spectateur y soit sensible. Dans l'acte II de *El delincuente honrado*, Jovellanos précise que Laura « levanta los ojos al cielo y suspira » ; dans les actes I et III de *La Justina*, de Zavala y Zamora, Ailson et sa bien aimée lèvent également les yeux au ciel<sup>45</sup>. Chaque regard est étudié : « Vuelve Ailson los ojos con ternura a la derecha »<sup>46</sup>. Et quand ces yeux n'implorent pas le ciel, ils se chargent, bien évidemment, de larmes.

Voltaire savait qu'il fallait faire pleurer, et c'est ce qui dirigeait le choix de ses comédiennes ; il fallait qu'elles aient le « don des larmes » qui consistait, selon le dictionnaire *Littré*, à pleurer de façon à faire pleurer les autres. Dans toute bonne comédie larmoyante qui se respecte, pas un acte ne se déroule sans que l'un des personnages ne verse de larmes. Les pleurs du public passent d'abord par ceux des personnages. L'indication donnée au comédien est parfois brève « Lloro »<sup>47</sup>, « Con lágrimas en los ojos »<sup>48</sup>. Cependant, elle est généralement plus complète, faisant de la scène un tableau. La pièce de Zavala y Zamora, *La Justina*, commence par les larmes puisque l'un des personnages principaux entre en scène en pleurant : « Siéntase a la orilla de un estanque, donde permanece llorando, y enjugándose sale por la izquierda »<sup>49</sup>. C'est également un véritable tableau que nous offre Solís, dans *Misanropía y arrepentimiento*, lorsque au second acte Eulalia pleure son mari et ses deux enfants : « Eulalia, que desde que se fue la Condesa se puso a bordar, derramando lágrimas sobre el

<sup>41</sup> « abatido » (actes I, V), « con aire triste » (actes II, IV), « con pasión », « con sumo abatimiento », « con gravelage », « grande conmoción », « transportado de pena ».

<sup>42</sup> *La Justina*, Acte I.

<sup>43</sup> *El viejo y la niña*, Barcelone, ed. Labor, 1970, p. 199.

<sup>44</sup> *El vinatero de Madrid*, Acte II.

<sup>45</sup> « Clava en un corto instante los ojos al Cielo... », p. 3, « .las levanta con expresión al Cielo, clavando en él los ojos un instante. », p. 3

<sup>46</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>47</sup> *Las vivanderas ilustres*, Acte I, *El vinatero de Madrid*, Acte I.

<sup>48</sup> *Misanropía y arrepentimiento*, Valencia, 1800, Acte II, p. 13.

<sup>49</sup> Acte I, p. 4.

bastidor, sumergida en una profunda meditaci3n que s3lo interrumpe por su llanto »<sup>50</sup>. Lorsque les didascalies ne nous pr3cisent pas que les personnages doivent pleurer, les r3pliques des personnages suffisent 3 le montrer et, l3, les exemples sont l3gion. Et quand les personnages ne parlent pas de leurs propres larmes<sup>51</sup>, ils parlent des larmes d'autrui. L'une des premi3res r3pliques de la pi3ce de Sol3s est 3loquente 3 ce sujet : « A veces da grima el verla/ llorar sin saber por qu3 ;/ y si yo, se3or, pudiera/ verla llorar,/ vaya muy enhorabuena:/ pero el caso es, que si llora,/ que quieras, o que no quieras,/ yo me quedo sin comer,/ y echo a llorar »<sup>52</sup>.

Si l'on peut s'interroger sur l'efficacit3 emotionnelle, m3me au XVIIIe si3cle, d'une r3plique dans laquelle le personnage dit pleurer<sup>53</sup> ou d'une autre dans laquelle la r3currence du verbe « llorar » d3samorce l'effet, en revanche, certains proc3d3s plus subtils devaient permettre d'atteindre plus profond3ment le public. Ainsi, les dramaturges ont compris que, pour que le public participe, il faut d3j3 que les pleurs soient un moment de partage sur sc3ne. Dans *El vinatero de Madrid*, de Valladares de Sotomayor, Don Justo tend son mouchoir 3 Juan<sup>54</sup>. Dans cette pi3ce comme dans bien d'autres, le chagrin est communicatif : « Suspended el llanto,/ que me haceis llorar tambi3n »<sup>55</sup>. Il l'est peut-3tre d'autant plus que le personnage fait mine de vouloir le dissimuler, ce qui attire bien davantage l'attention de son entourage et, par l3 m3me, celle du public : « Ana vuelve la espalda para enjugar el llanto, y 3l lo nota »<sup>56</sup>. Cette pudeur de la part d'Ana est aucun doute aussi touchante que l'abondance des larmes du p3re, repr3sentant du principe traditionnel d'autorit3, 3mouss3, dans ces pi3ces, par la douceur du sentiment paternel. Dans *El viejo y la ni3a*, de Morat3n, Do3a Beatriz invite do3a Isabel 3 la confiance, faisant totalement abstraction du public : « Lloro, suspiro; que ahora, nadie nos ve »<sup>57</sup>. Le public n'existe plus, il ne reste plus que la fiction ! La premi3re didascalie de *La*

<sup>50</sup> P. 13.

<sup>51</sup> Une vingtaine de termes appartenant au registre lacrymal sont employ3s par les personnages dans *El Delincuente honrado*.

<sup>52</sup> Acte I, p. 4.

<sup>53</sup> « Ah, injusto Marqu3s! Ah, causa/ de las l3grimas que vierto! », Acte II, *El vinatero de Madrid*.

<sup>54</sup> « No lloreis mas : mi pa3uelo (Al t3o Juan) enjugar3 vuestros ojos », Acte II.

<sup>55</sup> Acte II.

<sup>56</sup> *Las v3ctimas del amor, Ana y Sindham*, Acte I.

<sup>57</sup> *El viejo y la ni3a*, p. 205.

*Justina* nous précise que Milton entre en scène en pleurant, observé par *Justina* que son fils, malheureux, aime, mais qu'il ne peut épouser : « Apartamento de la Condesa y sale Milton, llorando por la derecha, y *Justina* por la izquierda observando »<sup>58</sup>. Dans la scène suivante, nous voyons aussi le fils pleurer. Cet amour paternel si fortement exprimé ici est également à l'origine d'une situation larmoyante dans *El vinatero de Madrid* où Juan pleure sur le sort de sa fille qui, pour des raisons d'inégalité sociale encore, ne peut épouser celui qu'elle aime et qui l'aime, un Marquis. Il est intéressant de noter ici que, comme nous l'avons vu auparavant, celui qui lui tend un mouchoir pour sécher ses larmes est Don Justo, l'alcade, tout aussi attristé que le père qui lui a exposé sa requête : « Alzad los dos a mis brazos./ Mis lágrimas no las puedo contener, al mismo paso/ que me ha irritado en extremo/ la maldad hecha a este Juan »<sup>59</sup>. Ce représentant de l'autorité apparaît donc sous les traits d'une personne chaleureuse et sensible, image nouvelle donnée à ce personnage auquel le public ne pouvait que s'émouvoir. Dans *El delincuente honrado*, Don Justo exerce une double autorité puisqu'il est, à la fois, le père du coupable qu'il doit condamner en tant que haut magistrat. Devant le déchirement que provoque cette terrible situation, ses larmes sont abondantes<sup>60</sup>. Elles le sont tout autant que celles de son fils et celles de l'ami de son fils, Don Anselmo, accusé du crime commis par Don Torcuato : « Me prostré a sus pies y los inundé con abundoso llanto »<sup>61</sup>. Celui aux pieds de qui il se prosterne n'est autre que le Roi qui accorde le pardon à Don Torcuato, ému lui aussi par toute cette histoire : « ¡Yo vi correr tiernas lágrimas de sus augustos ojos ! »<sup>62</sup>. Même le Roi pleure. L'émotion n'épargne donc personne, ni les pères, ni les représentants de la Justice, ni les Rois. Elle n'épargne pas les hommes, fait nouveau au théâtre qui s'est fort longtemps limité à ne faire pleurer que des personnages féminins.

La gestuelle aussi évolue. Dans ces comédies larmoyantes, une nouvelle culture du corps, opposée au maintien aristocratique où la posture du « bel air » était réglementée, semble naître. Ainsi, les évanouissements sont légitimes, ne concernant, contrairement aux larmes, que

<sup>58</sup> Acte I.

<sup>59</sup> Acte II.

<sup>60</sup> « ¿ Negaréis este consuelo a mis ardientes grimas ? », scène I, Acte V, p. 97.

<sup>61</sup> *Id.*, scène VII, acte V, p. 99.

<sup>62</sup> *Ibid.*.

les femmes. Doña Isabel s'évanouit dans la scène XII de l'acte III de *El viejo y la niña*<sup>63</sup>, même si dans l'acte II, Moratín, par la bouche du vieux valet, se moque de cette réaction extrême de la femme<sup>64</sup>. Malheureuse de ne pouvoir être l'épouse du Marquis qu'elle aime, Angelita se laisse tomber sur une chaise devant son père, dans l'acte I de *El vinatero de Madrid*. Dans *El triunfo del amor y la amistad*, de Zavala y Zamora, quand Jenwal annonce à sa bien aimée qu'il vaut mieux qu'il parte puisque leur amour est impossible, Faustina s'évanouit également<sup>65</sup>. Le personnage féminin principal de la pièce de Jovellanos a cette même réaction physique à plusieurs reprises, au cours d'une même scène, en apprenant l'impuissance de Don Justo à sauver son fils de la condamnation : « Hace un esfuerzo por salir de la escena, y cae al suelo, oprimida del dolor. [...] Volviendo en sí. [...] Vuelve a caer en los brazos de su padre, como antes »<sup>66</sup>. Et l'on pourrait multiplier les exemples.

Quand les personnages ne s'évanouissent pas, ils se jettent à terre, soit pour implorer, soit par désespoir. Dans *Las vivanderas ilustres*, de Valladares de Sotomayor, Gertrudis se jette aux pieds du Marquis pour faire appel à son indulgence face à Jacinto qui a voulu la venger d'une humiliation<sup>67</sup>. Ce n'est pas pour implorer, mais pour exprimer son désarroi face à l'amour malheureux de son père et de sa mère que la petite Pamela, au cours de l'acte II de *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, se retrouve à genoux entre ses parents<sup>68</sup>. C'est ce même désarroi qui conduit Angelita à s'effondrer aux pieds de son père, aussi malheureux qu'elle, dans *El vinatero de Madrid* : « Se arroja a sus pies llorando y él la levanta »<sup>69</sup>.

Chagrins dissimulés, paroles suspendues, implorations, évanouissements, tous ces comportements composent la rhétorique des larmes au même titre que les embrassades au cours desquelles, là encore, la posture du « bel air » est abandonnée. La volonté d'émouvoir passe par cette recherche du contact physique entre les personnages qui vont se jeter dans les

<sup>63</sup> P. 204.

<sup>64</sup> « Nada. Viene la señora;/ él se irrita, bien y luego;/ anda el mimito, el desmayo,/ la lagrimilla, el requiebro;/ y ¿qué sé yo ? », *id.* scène I, Acte II, p. 109

<sup>65</sup> Valencia, 1816 (1793), Acte II.

<sup>66</sup> *El delincuente...*, scène V, acte V, p. 98.

<sup>67</sup> Valencia, 1792, Acte II

<sup>68</sup> « Pamela se ve arrodillada entre Ana y Sindham, y al decir este verso corren a un tiempo los dos, y la levantan enternecidos », Barcelona, 1788, Acte II.

<sup>69</sup> Acte I.

bras l'un de l'autre. Les mots laissent la place au geste dans un élan que le dramaturge sait parfois freiner pour renforcer l'effet émotionnel. Dans *El viejo y la niña*, Don Juan se dirige vers Doña Isabel pour l'embrasser, mais celle-ci interrompt son geste pour ne pas succomber<sup>70</sup>. Le public est sur le point de se laisser aller lorsque le dramaturge dresse un obstacle qui ne fera que différer une nouvelle rencontre physique en vue d'un soulagement final. Sans dresser d'obstacle intermédiaire, dans *El delincuente honrado*, Jovellanos diffère lui aussi le rapprochement physique final des amants malheureux puisqu'il nous faut attendre les deux dernières scènes pour assister à des échanges de tendresse. Le dénouement de l'intrigue passe donc par l'abandon de toute retenue entre les personnages qui procèdent alors à des échanges d'effusion dont la quantité et la rapidité donnent aux derniers instants de la pièce une dynamique qui brise les sphères intimes. Laura tombe dans les bras de son père, avant de se diriger vers celui qui s'avère être son beau-père ; entre-temps arrive son mari vers qui elle court, tandis que le père de Torcuato embrasse celui qui a sauvé son fils ; enfin Torcuato va embrasser son père avant d'aller embrasser celui de Laura.

Le père qui ne symbolise plus seulement l'autorité, mais devient porteur d'un amour qui ose se manifester physiquement, apparaît également dans *La Justina* où il pleure sur les malheurs de son fils Ailson qu'il prend dans ses bras<sup>71</sup>. Aussi touchante est la fameuse scène de *Las víctimas del amor* au cours de laquelle la petite Pamela reçoit une dernière manifestation de tendresse de la part de sa mère qui, quelques instants après, meurt : « Abraza a Pamela con ternura, y los demás hacen extremos de dolor »<sup>72</sup>.

Tout aussi nouvelles sont ces manifestations physiques de l'amitié qui marquent la gestuelle de certains personnages de *Misantrópia y arrepentimiento*. Ainsi, l'amitié que ressent la comtesse pour Eulalia — qui, pour avoir été jadis infidèle, vit éloignée de son mari et de ses enfants — se manifeste à plusieurs reprises de façon physique : « Por la posición, la Condesa está cerca de Eulalia, y le pasa el brazo por el cuerpo con amistad »<sup>73</sup>. Ce même contact physique s'établit plus tard dans la pièce : « La Condesa le alargó la mano con la

<sup>70</sup> *El viejo...*, « Quiere abrazarle, y ella le detiene retirándose », scène XI, Acte II, p. 159

<sup>71</sup> Acte I.

<sup>72</sup> Acte III.

<sup>73</sup> Acte II, p. 12.



expresión de la amistad : Eulalia echa una mirada al Mayor, que explica su reconocimiento ; después se arroja sobre la mano de la Condesa, que la coge en sus brazos y se entra con ella por el bastidor anterior al pabellón »<sup>74</sup>.

Les manifestations de tendresse sont d'ailleurs de plus en plus nombreuses au fur et à mesure que la pièce avance, faisant de la scène finale un moment d'effusion et de fusion : « Ellos se separan ; pero al volver el rostro encuentra Eulalia a la Condesa cerca de ella que levanta al niño, y le pone a los ojos de la madre. Eulalia le toma en sus brazos y estrecha con su corazón. Lo mismo hacen a la otra parte el Barón y el Mayor »<sup>75</sup>.

Dans cette même scène, le baron et le Major se jettent dans les bras l'un de l'autre : « Los dos se arrojan en los brazos uno de otro ; y al mismo tiempo los niños, que el Mayor y la Condesa tienen en sus brazos, se abrazan al cuello de sus padres, y cae el telón »<sup>76</sup>.

La répétition de ces contacts physiques ne fait que développer la dimension humaine des personnages qui, le temps d'une embrassade, quittent le costume qui les rattache à la fiction pour venir rejoindre le public. Les personnages font fi de la rigidité imposée jusqu'alors par le caractère exclusivement oral de leurs relations.

Cette volonté de rapprocher public et personnages se retrouve également dans le choix de scènes que le public ne peut qu'avoir connues ou connaître encore dans sa propre existence. L'effet miroir est, on le sait bien, ce que l'on fait de mieux pour émouvoir le spectateur. Le XVIIIe siècle l'avait bien compris, ce qui explique l'apparition de la comédie larmoyante. Les pièces commencent bien souvent par des scènes quotidiennes qui, d'emblée, vont permettre ou, du moins, faciliter l'identification du public aux personnages. Dans la première scène de *El triunfo del amor y la amistad*, nous voyons Jenwal, caissier d'un banquier, occupé à examiner des documents, assis à un bureau. Dans celle de *El vinatero de Madrid*, la fille de Juan, le marchand de vins, est occupée à repasser du linge. Un cadre domestique ou professionnel est donc volontairement mis en place pour montrer au public que l'ère de la tragédie est terminée, qu'avec la comédie les dieux et les rois ont laissé la place à des gens simples, de chair et de sang, qui connaissent les mêmes problèmes et les mêmes douleurs que

<sup>74</sup> Acte III, p. 29.

<sup>75</sup> Acte III, p. 32.

chacun des spectateurs. Ceci correspond aussi à une révolution dans la mise en scène que l'on améliore en vue de faire des décors de véritables tableaux<sup>77</sup>. En faisant de ces personnages des mortels et en insistant, comme nous avons pu le voir, sur leur expression physique, il était d'autant plus facile de faire vibrer la corde sensible du public confronté à ce qui le touche le plus, c'est-à-dire à tout ce qui est lié à la séparation. Une faute commise jadis — un crime, un adultère — est souvent à l'origine de la séparation qui déchire amants ou parents et enfants. La séparation peut être momentanée, ce qui est le cas dans *Misantrópia y arrepentimiento* où Eulalia vit séparée de son mari qu'elle a trompé, ainsi que de ses enfants. Dans *El delincuente honrado*, une décision de justice a laissé entrevoir pendant presque toute la pièce l'éventualité d'une séparation définitive entre Don Torcuato et sa chère Laura. En revanche, la séparation évoquée est parfois celle qu'entraîne la mort. Là, la comédie larmoyante puise sciemment dans le registre lugubre, consciente qu'elle détient la clef de ce qui hante chacun des mortels. Elle a alors recours à tous les artifices appropriés. *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, de Zavala y Zamora, est sans aucun doute l'exemple le plus édifiant de pièce lugubre puisqu'elle évoque la séparation définitive entre une fillette de dix ans, Pamela, et ses parents. La douleur engendrée par le premier décès, celui du père, est tout d'abord exprimée oralement par la mère : « Me quita/ un esposo a mí que era/ el centro de mis delicias ;/ y a ti un padre que te amaba/ tiernamente »<sup>78</sup>. La douleur exprimée par le décès imminent de la mère est ensuite exprimée oralement<sup>79</sup>, puis physiquement, car Pamela, la voyant inanimée auprès de la dépouille de son mari, va pleurer sur son corps. Ces morts successives représentent une torture croissante pour le personnage de Pamela et surtout pour les spectateurs qui ne peuvent éprouver que de la compassion pour celle qui pourrait être leur fille ou leur petite-fille.

<sup>76</sup> Acte III, p. 32.

<sup>77</sup> Première didascalie de *El vinatero de Madrid* : « Salón largo pobre, cuyo fondo ocuparán algunas sillas, una arca inferior, y una mesa pequeña; sobre ésta habrá una capa parda, y montera, y a un lado una espada antigua : en cada extremo del foro habrá varios pellejos, unos vacíos, y otros que se suponen llenos de vino; algunas medidas de barro, como cuartilla, y media arroba; un embudo grande sobre una silla, y sobre otra un esportillo, y un canastillo con ropa aplanchada, una cuerda cruzará el Teatro cerca del telón, y en ella se verá ropa blanca, colgada para secarse : en el lado izquierdo del mismo telón habrá una reja grande, la que, abriéndose, comunicará la luz del Sol, que acaba de salir. Por este lado se presenta el tío Juan en la escena abotonándose la chupa, y dando algunos bostezos ».

<sup>78</sup> Acte III.

<sup>79</sup> « Madre, madre. ¿ Si se habrá quedado ahora dormida ? », Acte III.

Quand la mort n'est pas réelle, le spectre de la mort lui est bien présent. Les auteurs de comédies larmoyantes jouent de cette menace pour créer une tension digne des plus grands spectacles à suspense. Jusqu'au dernier acte de *El delincuente honrado*, Jovellanos fait planer cette menace de mort au-dessus de Torcuato. Les didascalies indiquent même que l'on entend au loin une musique lugubre, préludant l'exécution de Torcuato<sup>80</sup>. Heureusement, celle-ci sera évitée au dernier moment. De même, au cours du dernier acte de *Las vivanderas ilustres*, on entend plusieurs détonations qui laissent penser que Jacinto, pour avoir voulu venger l'honneur de Gertrudis, a été exécuté. Les coups à peine tirés, on voit Jacinto gisant au sol : « Jacinto estará tendido en el suelo como muerto, teniendo el teatro poca luz ». Nous apprenons peu de temps après qu'en fait Jacinto n'est pas mort car l'arme qui devait le tuer avait été vidée de ses cartouches par un bienfaiteur. De plus, le Roi finit par le gracier. Moratín a également usé de ce stratagème dans le dernier acte de *El viejo y la niña* puisque c'est par une détonation que Doña Isabel apprend que celui qu'elle aimait est parti pour toujours<sup>81</sup>.

Les mécanismes du plaisir liés à la comédie larmoyante se fondent sur l'émotion, c'est-à-dire sur un mouvement, celui des nerfs du public qui, de l'état de tension maximale, passera subitement à l'état d'euphorie. En fait, les sentiments que le dramaturge va susciter chez le spectateur scène après scène s'apparentent à une suite d'épreuves et de souffrances qui débouchera, pour le bonheur de tous, sur un sentiment de soulagement et de joie. La situation de départ permet systématiquement de créer un malaise chez le spectateur ; ce malaise peut être engendré par un sentiment de révolte ou d'angoisse. Il faut en tout cas que la problématique posée concerne une grande majorité des gens présents dans la salle pour qu'un sentiment de compassion envers le personnage-victime puisse naître. Ce sentiment est souvent suscité par un amour qu'une absurdité de la vie (inégalité sociale, crime ou adultère chèrement payés l'un et l'autre) rend malheureux. Il procure ensuite le plaisir d'avoir été touché par un personnage qui, au-delà des crimes qu'il a pu commettre, se révèle finalement positif. Lorsque

<sup>80</sup> *El delincuente ...*, « En este orden irán saliendo con mucha pausa, y entre tanto sonará a lo lejos música militar lúgubre », scène III, Acte V, p. 7.

<sup>81</sup> *El viejo...*, « El tiro de leva...! (Suena un cañonazo; doña Isabel cae desmayada sobre una silla.) », Scène XII, Acte III, p. 204.

le spectateur est acquis au projet du dramaturge, il suit les périples des personnages avec angoisse pour connaître à la fin la même joie qu'eux. Les peines d'amoureux éperdus et de pères torturés par le malheur de leur progéniture peuvent renvoyer à l'histoire des spectateurs qui ne peuvent alors rester insensibles. Suivre la courbe des états émotionnels suscités par chaque scène révèle que le spectateur passe par des moments d'angoisse, de révolte, de crainte, d'attendrissement, n'obtenant son salut définitif qu'à la scène finale, scène de délivrance qui procurera par conséquent un véritable plaisir. Si nous observons, par exemple, cette courbe dans la pièce de Jovellanos, nous remarquons une série de pics savamment orchestrés par l'auteur pour que le spectateur puisse finalement ressentir le soulagement jubilatoire. Ainsi, dès la première scène, une situation complexe et a priori inextricable est exposée en vue d'instaurer immédiatement un climat d'angoisse. Avant d'émouvoir par la compassion de Don Anselmo pour Don Torcuato et par l'évocation du souvenir de l'être aimé condamné à la solitude par la justice, le dramaturge avalise une politique des larmes, apaisante pour le public : « Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡ desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas ! »<sup>82</sup>. Cette incitation à épancher sa peine permet au spectateur de donner libre cours à ses sentiments et à leurs manifestations physiques. Un soulagement indispensable avant de poursuivre la pièce qui ne fait ensuite qu'accentuer le tourment du public. Celui-ci est encore fortement éprouvé lors du deuxième acte puisqu'il va, à la fois, partager la terrible souffrance de Laura, la crainte de Torcuato qui avoue son crime et admirer ce dernier pour sa loyauté. Le malaise est d'autant plus important que le crime est au cœur du problème. Les larmes sont omniprésentes dans l'acte III au cours duquel Laura fait appel à ceux qui pourraient sauver Torcuato en les sensibilisant à son chagrin. Les effets de cette sensibilisation n'ont évidemment pas pour but de se limiter aux personnages. Pour parfaire l'effet et faire en sorte que le public soit totalement acquis à la cause de Torcuato, celui-ci explique son crime dans l'acte IV, épisode d'autant plus émouvant qu'il donne à Torcuato la possibilité de découvrir qui est son père. Cette découverte des origines est récurrente dans la littérature larmoyante qui a très bien su exploiter ce qui était à même d'ébranler facilement le commun des mortels. Ces vagues de tourment successives vont

<sup>82</sup> *El delincuente...*, scène III, Acte I, p. 83.

aboutir à un pic dans le dernier acte, puisque le public va lui aussi craindre de voir Torcuato exécuté, qu'il partage le chagrin d'un père torturé et assiste à l'évanouissement de Laura. La fin est, bien entendu, heureuse puisque Torcuato reçoit le pardon de Roi, lui aussi ému. L'état de soulagement ressenti par le spectateur est alors forcément jouissif. Il l'est d'autant plus que le public s'est finalement approprié ce morceau de vie ; sans cette participation, il n'y aurait eu ni peine ni plaisir. Et toutes les comédies larmoyantes sont construites sur ce schéma, entraînant le spectateur dans un tourbillon de malheurs qu'il n'a pas le temps d'analyser véritablement pour en discuter la vraisemblance. D'ailleurs, en dépit des objectifs fixés par la comédie larmoyante et malgré les progrès dus à la révolution théâtrale, la vraisemblance est rarement la caractéristique première de ce genre. Le choix de certaines conditions sociales pour les personnages, de prénoms exotiques parfois, et de retournements incroyables montre que le plaisir devait également se trouver dans une sorte d'évasion.

Enfin, la réaction émotionnelle ne laisse pas le temps à la réflexion. Happé par les stratagèmes de la mise en scène, le spectateur s'inquiète, pleure, s'attendrit, admire, compatit, tremble puis verse enfin des larmes de joie lorsque le cauchemar se termine. Le plaisir est double : les personnages sont sauvés et puis, après tout, ce n'était qu'une fiction !