Jeux de séduction dans la comédie de la Restauration : pratique sociale, expérience théâtrale

Florence March

► To cite this version:

Florence March. Jeux de séduction dans la comédie de la Restauration : pratique sociale, expérience théâtrale. XVII-XVIII Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles , 2008, Les Formes de la Séduction, 65, pp.189-208. 10.3406/xvii.2008.2377 . halshs-01392079

HAL Id: halshs-01392079

<https://shs.hal.science/halshs-01392079>

Submitted on 4 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeux de séduction dans la comédie de la Restauration. Pratique sociale, expérience théâtrale

Florence March

Citer ce document / Cite this document :

March Florence. Jeux de séduction dans la comédie de la Restauration. Pratique sociale, expérience théâtrale. In: XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°65, 2008. Les Formes de la Séduction [Colloque tenu en Sorbonne les 17-19 janvier 2008] pp. 189-208;

doi : 10.3406/xvii.2008.2377

http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2008_num_65_1_2377

Document généré le 24/05/2016

JEUX DE SÉDUCTION

DANS LA COMÉDIE DE LA RESTAURATION : PRATIQUE SOCIALE, EXPÉRIENCE THÉÂTRALE

Le jeu de la séduction, qui conditionne le discours comme la proxémique des personnages, s'avère le moteur de l'action dans la comédie de la Restauration. La séduction est, selon l'étymologie, l'art du détour et du contournement et de l'écart. Fondée sur la dialectique de l'attraction et du rejet, de l'immédiateté des émotions et de leur constante *différance* (au sens derridien du terme), la poursuite amoureuse se traduit par une spatialisation complexe des relations entre les sexes. Il est possible de définir une topographie de la séduction et de montrer que le parcours amoureux conduit toujours à une expérience esthétique. La séduction comme pratique sociale strictement codifiée renvoie systématiquement à la pratique théâtrale et à la relation contractuelle qu'elle induit. Le mouvement centrifuge de la course poursuite se double ainsi d'un mouvement centripète qui ramène au théâtre, point de convergence de toutes les lignes de fuite, temple de la séduction dans toutes ses acceptions.

*The game of seduction – etymologically « to lead aside, away or astray » – is the mainspring of action in Restoration comedy, conditioning both the speech and the proxemics of characters. Grounded in the dialectics of attraction and rejection, immediate emotions and their constant *différance* (in the Derridean sense), the love chase entails a complex spatialization of sex relationships. After defining the topography of seduction, I will show how the love chase as a process inevitably leads to aesthetic experience. Seduction as a strictly codified social practice turns out to be systematically related to theatrical practices, and to the equally codified relationship between the audience and the dramatist, the audience and the actors, the spectators in the playhouse. The centrifugal movement of the love chase paradoxically generates a centripetal movement leading back to the playhouse, where all vanishing lines eventually meet.*

L'étymologie du terme « séduction », du verbe latin *se-ducere* : « mener à part, conduire à l'écart, détourner du droit chemin », met en évidence deux caractéristiques primordiales de son signifié : d'une

part, sa nature dynamique (la séduction est mouvement, et plus particulièrement mouvement furtif) ; d'autre part, le leurre qu'il implique (la séduction comme illusion). La séduction se présente ainsi comme un signe aux contours fuyants, une notion qui résiste et se dérobe sans cesse à toute tentative de définition qui, en la figeant, risquerait du même coup de l'annihiler.

Le phénomène, qui induit un dynamisme, se prête idéalement à la dramatisation, dont l'étymologie grecque *drama* renvoie également au mouvement. La comédie de la Restauration, comédie de mœurs qui met en scène de manière systématique la séduction amoureuse comme pratique sociale, promeut ainsi une véritable adéquation de la forme et du fond, du genre et du sujet, qui, outre qu'elle lui confère une vitalité remarquable, en fait un domaine d'étude privilégié en la matière. C'est en ce sens qu'une analyse du phénomène de la séduction et de ses langages de manifestation sur la scène comique de la Restauration peut prétendre contribuer à une réflexion plus vaste sur le fonctionnement de la notion.

Le jeu de la séduction conditionne tous les niveaux de la représentation dans la comédie de la Restauration anglaise, dont il est le moteur de l'action. Il en résulte une grammaire comique de la séduction et de son envers, l'anti-séduction, fondée sur un discours, des personnages et des situations-types que chaque dramaturge de la période met en œuvre de manière originale, mais dont on peut cerner les constantes et découvrir la cohérence. Le parcours amoureux ainsi défini conduit invariablement à une expérience esthétique. Les jeux d'espace s'accompagnent de jeux de rôle visant à « convaincre en créant l'illusion », selon le deuxième sens du verbe « séduire », également induit par l'étymologie. La séduction comme pratique sociale strictement codifiée renvoie systématiquement à la pratique théâtrale, à la relation, codifiée elle aussi, entre le public et le dramaturge, le public et les comédiens, les spectateurs d'une même salle. Le mouvement centrifuge de la course poursuite à laquelle s'adonnent les amants se double ainsi d'un mouvement centripète qui ramène au théâtre, point de convergence de toutes les lignes de fuite, temple de la séduction dans toutes ses acceptions.

Cette étude se base sur un corpus non exhaustif de trente-deux pièces qui jalonnent la période comprise entre 1660 et 1710, choisies parce qu'elles proposent des représentations textuelles et scéniques

variées et complémentaires des formes que peut prendre la séduction amoureuse dans le théâtre comique de la Restauration.¹

L'étymologie invite à considérer la séduction comme un art de l'écart, du détour et du contournement. Le motif de l'errance, récurrent dans la comédie libertine, s'avère sinon motivé par l'intrigue amoureuse, du moins source d'aventures galantes. Il suffit pour s'en convaincre de considérer les titres de quelques-unes des comédies de l'époque : *The Rover* ; *Thomaso, or, The Wanderer* ; *The Morning Ramble* ; *Sir Anthony Love or, The Rambling Lady*. Sedley avait donné pour premier titre *The Wandering Ladies* à sa pièce *The Mulberry Garden*. La séduction privilégie donc la ligne courbe plutôt que le droit chemin. Valentine, que son nom prédispose à l'amour, l'affirme : « Harkee, friend, the straight road is the worst way you can go » (*Love For Love* 4.10). Pour le *rake* Ranger, séduire, c'est emprunter des chemins de traverse, quitte à s'égarer : « Why should we be so fond of the *by-paths* of love ? where we are still *waylaid*, with surprizes, trepans, dangers, and murdering disappointments ? » (*Love in a Wood* 4.4.338-40). Les

1. Le corpus se compose ainsi, selon l'ordre chronologique : *Thomaso, or The Wanderer* (Killigrew, 1663) ; *The Parsons Wedding* (Killigrew, 1664) ; *Greenwich Park* (Mountfort, 1664 ?) ; *The Mulberry Garden* (Sedley, 1668) ; *She Wou'd If She Cou'd* (Etherege, 1668) ; *The Amorous Widow ; or, The Wanton Wife* (Betterton, 1670 ?) ; *Love in the Dark ; or The Man of Bus'ness* (Fane, 1671) ; *Love in a Wood ; or, St James's Park* (Wycherley, 1672) ; *The Morning Ramble ; or, The Town-Humours* (Payne, 1673) ; *The Amorous Old-Woman ; or, 'Tis Well If It Take* (Duffett ? 1674) ; *The Country Wife* (Wycherley, 1675) ; *The Man of Mode ; or, Sir Fopling Flutter* (Etherege, 1676) ; *The Town-Fop* (Behn, 1676) ; *The Plain Dealer* (Wycherley, 1676) ; *The Rover ; or The Banish'd Cavaliers* (Behn, 1677) ; *The Wrangling Lovers ; or The Invisible Mistress* (Ravenscroft, 1677) ; *The Kind Keeper ; or, Mr Limberham* (Dryden, 1678) ; *The Feign'd Curtizans ; or, A Nigh's Intrigue* (Behn, 1679) ; *The Second Part of The Rover* (Behn, 1681) ; *The Round Heads ; or, The Good Old Cause* (Behn, 1681) ; *Sir Courtly Nice ; or, It Cannot Be* (Crowne, 1685) ; *The Amorous Bigotte* (Shadwell, 1690) ; *Sir Anthony Love ; or, The Rambling Lady* (Southerne, 1691) ; *The Wary Widdow* (Higden, 1693) ; *The Old Batchelour* (Congreve, 1693) ; *Love for Love* (Congreve, 1695) ; *The She-Gallants* (Anon., 1696) ; *Love's Last Shift ; or, The Fool in Fashion* (Cibber, 1696) ; *The Relapse ; or, Virtue in Danger* (Vanbrugh, 1696) ; *The Way of the World* (Congreve, 1700) ; *The Twin Rivals* (Farquhar, 1702) ; *The Beaux' Stratagem* (Farquhar, 1707). Les dates données entre parenthèses sont celles de la première représentation. Seul le titre des œuvres sera cité dans le corps de l'article. Par ailleurs, seules les citations extraites du corpus papier sont suivies de la référence de lignes ou de pages, les citations extraites du corpus électronique se limitant à des références à l'acte et à la scène où elles apparaissent.

accidents de terrain suggèrent les rebondissements d'une intrigue amoureuse qui se construit comme une intrigue dramatique.

Le motif de l'errance se décline sous la forme d'une course poursuite, dans le dialogue : « I'll pursue Angelica with more love than ever » (*Love For Love* 1.1) comme sur le plateau, dans les méandres des parcs londoniens où s'actualise la métaphore. Le procédé n'est certes pas nouveau : on le trouve déjà à l'œuvre dans certaines comédies romantiques de la Renaissance, telles *As You Like It* et *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. La différence tient à ce que, dans ces pièces, l'exil et l'égarement se veulent transitoires, un pis-aller imposé aux amants. Dans la comédie de la Restauration, en revanche, il ne s'agit pas d'un accident de parcours mais d'une convention sociale, cultivée parfois jusqu'au vertige : « Of intrigues, honourable or dishonourable, and all sorts of rambling, I take my leave. When we are giddy, 'tis time to stand still » (*Love in a Wood* 4.4.336-37). De même, Mirabell compare Millamant, dont le nom indique assez qu'il s'agit d'une séductrice hors pair, à un tourbillon qu'il poursuit jusqu'à l'acte 4 à travers St James's Park, dans diverses maisons de Londres et de pièce en pièce chez Lady Wishfort : « To think of a whirlwind, though 'twere in a whirlwind, were a case of more steady contemplation » (*The Way of the World* 2.1.437-39). La séduction, qui privilégie la figure de l'oblique et de la diagonale, engendre ainsi une spatialisation complexe des relations amoureuses. Mirabell ne manque pas de s'en plaindre : « there is no point of the compass to which they cannot turn, and by which they are not turned ; and by one as well as another ; for motion, not method, is their occupation » (*The Way of the World* 2.1.442-44). Les pièces dessinent une véritable topographie de la séduction. La conquête amoureuse passe par la conquête de l'espace urbain, comme le montre le nom de Townlove qui, dans *The Morning Ramble*, condense à propos la dialectique.

Le motif spatial de la course poursuite trouve son pendant dans le traitement du temps, fondé lui aussi sur la dialectique de l'attirance et du rejet, qui s'exprime par l'immédiateté des émotions et leur constante différance au sens derridien du terme. Dorimant réagit en ce sens après sa rencontre avec Harriet : « she has left a pleasing Image of her self behind that wanders in my Soul – it must not settle there » (*The Man of Mode* 3.3.130-31). Dans le théâtre comique de la fin du XVII^e siècle, la séduction s'inscrit ainsi dans un espace-temps extrêmement dynamique et complexe, qui trouve un prolongement logique dans la

dialectique de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition, du visible et de l'invisible. La séduction semble dès lors se caractériser comme sémiologie du seuil. Millamant a le don de disparaître au beau milieu d'une phrase, comme le remarque Mirabell, dépité: «I have something more – gone!» (*The Way of the World* 2.1.437). Ce jeu fait parfois l'objet d'une interaction entre dialogue et didascalies: «AMANTE—. 'My Clara's gone [...]' Enter Clara. 'She's gone for ever'» (*The Amorous Old-Woman* 3.5).

La tension entre les phénomènes d'apparition et de disparition, ce «clignotement d'une présence», selon l'expression de Baudrillard dans son opus sur la séduction,² se condense efficacement dans le scintillement: «She has appear'd like Lightning to my sight, / Which when 'tis vanisht, leaves a darker night» (*The Mulberry Garden* 4.1), où les deux pôles de la dialectique, véhiculés par les verbes «appear'd» et «vanisht» se télescopent dans le terme «Lightning».³

La figure de l'éclipse, qui combine également les dimensions spatiale et temporelle, en constitue une variante. Sa mise en scène s'appuie sur deux éléments essentiels. Le masque, ou à défaut le voile, accessoires féminins très en vogue, préservent l'anonymat de la dame, et donc sa réputation, tout en excitant la curiosité de son partenaire: «Why do you thus Eclipse so quaint a Beauty? / That radiant Face under such envious clouds?» (*Love in the Dark* 3.1). La nuit, cadre privilégié de la poursuite galante comme le signale la description d'Angelica dans *The She-Gallants*: «My little Cupid, turn'd wanderer of Darkness, A Night Rover» (4.1), remplit les mêmes fonctions. Le titre de la comédie de Behn le synthétise avec éloquence: *The Feign'd Curtizans; or, A Night's Intrigue*. La lune, qui favorise le clair-obscur, joue le rôle d'entremetteuse: «Shine out thou Pale-Fac'd Bawd to Midnight wooers» (*Greenwich Park* 3.1). Cette dernière métaphore met en évidence la fonction de médiation de l'obscurité dans le procès de séduction caractérisé, on l'a vu, par l'obliquité et l'indirection. Dans la comédie, les obstacles à contourner sont nombreux pour les jeunes amants: séduire ne va pas de soi.

2. Baudrillard 118.

3. «C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition» (Barthes, *Le Plaisir du texte* 19).

La représentation de la séduction comme espace courbe, où les signes sont déviés de leur trajectoire, se manifeste également dans un autre type de situation dramatique que la poursuite galante : le triangle des époux et de l'amant, source de comique et d'ironie. Dans *The Amorous Widow ; or, The Wanton Wife*, le mari joue à son insu le rôle de médiateur entre sa femme et son amant. Jouant sur l'ambivalence du référent, Mrs Brittle contourne physiquement et verbalement son époux auquel elle prétend adresser le discours amoureux qu'elle destine en réalité à Lovemore, dissimulé derrière lui.

Ce flottement des signes semble caractériser tous les langages à travers lesquels se manifeste la séduction. L'incertitude est à l'origine du plaisir de la relation amoureuse. Angelica l'enseigne à son amant Valentine :

VALENTINE—. You are not leaving me in this Uncertainty ?

ANGELICA—. Wou'd any thing but a Madman complain of Uncertainty ? Uncertainty and Expectation are the Joys of Life. Security is an insipid thing [...]. (*Love For Love* 4.20, p. 74)

Valentine ne l'ignore pas puisqu'il feint la folie pour mieux atteindre celle qu'il veut séduire. Sa raison défaillante induit une vacillation des signes qui contamine les échanges verbaux des amants dans la pièce comme dans le corpus en général. Selon Cherry, qui récite le catéchisme de l'amour dans *The Beaux' Stratagem*, l'indistinction sous-tend le discours de la séduction : « a stammering tongue, words improbable » (2.2.152).

L'on pourrait penser que la joute verbale, caractéristique de la relation amoureuse dans la comédie de la Restauration, marque la fin de la course poursuite et substitue à l'obliquité un rapport frontal. C'est un leurre auquel Millamant ne laisse pas se prendre Mirabel :

MIRABELL—. (...) here the chase must end, and my pursuit be crowned, for you can fly no further ?

MILLAMANT—. Vanity ! No. I'll fly and be followed to the last moment (...) (*The Way of the World* 4.1.131-32)

Si la fuite en avant n'est plus possible physiquement, Millamant se trouvant cloîtrée dans une pièce fermée à clé, le sens des mots ne se fige pas pour autant et reste dynamique, toujours en devenir. La relation agonistique s'avère dominée par l'esquive, le contournement, l'évitement. Il s'agit en effet dans les scènes de séduction contractuelle,

ou *proviso scenes*, de négocier les termes d'une union toujours différée hors-scène. Le mariage, synonyme, dans le corpus, d'enfermement et d'immobilisme, se trouve forcément repoussé en marge du drame qui signifie étymologiquement « action ». La parole, non performative, conduit à un dénouement incertain, à une fin ouverte, au sens où l'entend Umberto Eco. Le rapport frontal qu'entretiennent les amants dans les scènes de séduction contractuelle se voit dès lors miné par une série de stratégies qui rétablissent la diagonale dans le discours. La similitude, sans doute le trait d'esprit le plus fréquemment employé, en constitue un exemple frappant. Le recours à la polysémie (l'on songe ici au fameux terme « China » qui, dans *The Country Wife*, désigne tantôt la porcelaine tantôt l'acte sexuel, selon l'interlocuteur⁴) contribue au flottement des signes, phénomène également entretenu par la stichomythie. En l'occurrence, ce procédé fondé sur le parallélisme syntaxique, par lequel l'un des deux interlocuteurs s'approprie la réplique de l'autre et la duplique en la resémantisant, favorise la réversibilité du discours.

La nature même du phénomène de la séduction, fondé sur le défaut de ligne droite, favorise sa mise à distance critique. Elle induit, dans la comédie de la Restauration, le développement d'une auto-réflexivité permanente alimentée par la dramatisation en contrepoint systématique du phénomène de l'anti-séduction. Décliné, lui aussi, sous diverses formes codifiées, il contribue au mode satirique qui caractérise les comédies de l'époque.

Selon Baltasar Gracián, « les choses de ce monde doivent être regardées à l'envers pour être vues à l'endroit » (1.8). Observer les déviances par rapport au code en vigueur permet précisément de prendre conscience de ce code. Deux types de scène déconstruisent le fonctionnement de la séduction amoureuse comme pratique sociale dans le corpus comique du second XVII^e siècle. Dans le premier cas de figure, deux personnages qui pourraient prétendre au titre de *gay couple* dans la mesure où ils se sont appropriés avec succès le code social de la haute société, théâtralistent le jeu de la séduction.⁵ Ainsi, dans *The Man of Mode*, Harriet et Young Bellair improvisent une séquence galante, feignant d'obéir à leurs parents qui veulent les

4. Acte 4, scène 3. Voir dans ce volume V. Alayrac Fielding 100.

5. Voir John Harrington Smith sur les caractéristiques et les fonctions dramatiques du couple de jeunes séducteurs dans les comédies de la première moitié de la période.

marier pour gagner du temps. Cette prétendue scène de séduction se situe à l'acte 3, une position clé qui souligne l'importance de sa fonction structurelle et thématique, au cœur de la pièce qui a précisément pour sujet la séduction et dont elle propose une grille de lecture. Si la représentation théâtrale de Harriet et Bellair prend la forme d'une pantomime pour leurs parents spectateurs qui n'en perçoivent que la dimension gestuelle, il s'agit en revanche d'une véritable leçon de séduction pour le public dans la salle qui a accès aux commentaires des acteurs amateurs. La scène revêt donc un sens différent selon le niveau de communication où l'on se place. Sur le plan de l'infra-communication, Harriet et Bellair font illusion. L'adhésion du public sur scène confirme qu'ils se sont correctement appropriés le code social de la haute société, et, par ricochet, valide pour le public dans la salle leur discours didactique sur le jeu de la séduction. Ce discours procède de la rupture entre les différents langages de représentation qui dénotent la galanterie et le langage verbal qui, érigé en métalangage, met en évidence ses stratégies au niveau de la gestuelle (expressions faciales et corporelles), de la proxémique (le regard), des accessoires (l'éventail) et des éléments paraverbaux (le rire) :

YOUNG BELLAIR— Clap your Fan then in both your hands, snatch it to your Mouth, smile, and with a lively motion fling your Body a little forwards. So – now spread it; fall back on the sudden, cover your Face with it, and break out into a loud Laughter – take up ! Look grave, and fall a fanning of your self – admirably well acted ! (3.1.175-80)

La séquence invite à porter un regard critique sur le sujet représenté, la séduction dont elle dissèque les artifices et les mécanismes, tout autant que sur l'art théâtral et les techniques de représentation. Sa fonction s'avère donc doublement réflexive.

Elle dramatise également une autre donnée de la séduction amoureuse comme pratique sociale, mise en exergue par l'historien Maurice Dumas : séduire son partenaire implique de séduire les proches dont on dépend, ici ses parents.⁶ Dans la même pièce, Dorimant commence par plaire à la mère d'Harriet pour mieux conquérir sa fille. Il emprunte pour cela le nom de Courtall (*Courtall*), qui signifie en effet que la cible du séducteur est plurielle. Le détour par une fausse identité pour mieux contourner l'obstacle

6. Voir *La Tendresse amoureuse (XVIe-XVIIIe siècles)*, chap. 1.

maternel ramène à l'origine étymologique de la séduction et à sa définition comme art de la médiation.

Le deuxième procédé de déconstruction du phénomène de la séduction consiste à mettre en scène sa contrepartie, l'anti-séduction. Si le portrait-robot du *gay couple* fait apparaître des jeunes gens spirituels et bien faits de leur personne, l'héroïne étant de surcroît généralement une riche héritière, l'anti-séducteur ayant le tort d'être sot, vieux, bourgeois, provincial ou étranger, selon des combinaisons différentes. Il est donc ignorant ou au contraire esclave du code social de la haute société qu'il ne maîtrise pas. Je me pencherai successivement sur deux types d'anti-séducteurs du répertoire comique de l'époque, la vieille femme libidineuse et le *fop*.

La plupart du temps, ils sont relégués dans l'intrigue secondaire où ils fonctionnent comme repoussoirs des jeunes héros de l'intrigue principale. Lady Wishfort, dans *The Way of the World*, en est l'exemple par excellence. Son nom, qui dénote à la fois la puissance de son désir (*wish fort*) et l'acte sexuel qui en est l'objet (*wish for it*), entre en résonance avec celui de sa nièce, Millamant, qui ne manque pas de prétendants. Certains titres mettent en regard la dialectique de la séduction et de son envers : *Love's Last Shift ; or, The Fool in Fashion ; The Man of Mode ; or, Sir Fopling Flutter*. Dans ce dernier exemple, d'ailleurs, le sous-titre s'avère superflu, *The Man of Mode* condensant de manière ambivalente la référence au *rake* Dorimant et celle, ironique, à Sir Fopling qui en est la caricature. Parfois, la dialectique s'inverse, comme dans *The Amorous Widow ; or, The Wanton Wife*, où l'anti-séductrice devient le personnage principal de la comédie, tandis que la séductrice passe au second plan. La structure en miroir déborde alors le cadre de l'œuvre pour caractériser le corpus tout entier. Un sous-groupe de pièces se constitue en contrepoint de la comédie du *gay couple*, dont il met en lumière, par contraste, les mécanismes et les procédés : *The Amorous Old-Woman ; The Amorous Bigotte ; The Wary Widdow ; The Town-Fop ; Sir Courtly Nice*, etc.

Les scènes qui s'articulent autour du personnage de la vieille femme libidineuse prennent le code de la séduction à rebours, dans une inversion parodique de ses conventions. Si le double code social, « double standard of living », qui régit la relation entre les sexes à l'époque implique une séduction contractuelle tacite, l'anti-séductrice procède à une redéfinition des clauses, à une redistribution des rôles de chacun. Elle prend l'initiative masculine de la démarche amoureuse,

conduit les manœuvres d'approche, ne laissant d'autre choix au partenaire qu'elle convoite que de s'approprier ce que Pierre Hartmann décrit comme la clause féminine du simulacre de résistance (104). Toutefois, dès lors que la résistance du partenaire n'est pas feinte, l'inversion devient subversion. *The She-Gallants* revisite le motif de la poursuite nocturne sur le mode de la farce : dans l'espace confiné de sa chambre à coucher qui ne laisse guère d'issue à sa victime, Lady Dorimen pourchasse Angelica travestie en homme, rapprochant systématiquement sa chaise de la sienne au fur et à mesure qu'elle s'éloigne. Dans *The Amorous Widow*, le personnage du titre s'en prend tout à tour à Cuningam, Lovemore et le vicomte Sans-Tarre. Lady Laycock, la bien nommée, révolutionne la sémiologie de la séduction. Elle resémantise ainsi chaque signe dont elle change également le référent. Le rougissement qui trahit par convention la confusion de la dame, à la fois séduite et contrainte de le dissimuler, devient l'apanage des jeunes gens embarrassés qui n'éprouvent aucun plaisir et ne savent comment le montrer. Lorsque Cuningam avoue à Lady Laycock : « you make me blush » (3.1), sa rougeur signale l'échec de l'entreprise de séduction. L'évanouissement réel du vicomte, suite aux fougueuses étreintes de la veuve, ne s'avère pas davantage un signe tacite d'encouragement. On est loin de « l'évanouissement diplomatique qui excuse la femme » (Hartmann 104-5) : simulacre de viol, viol par consentement, forme extrême de la dialectique du contrat et la séduction dans le registre de la galanterie mondaine par laquelle l'homme prend glamment toute la faute sur lui.

Les scènes parodiques de la femme à sa toilette, véritables coulisses du phénomène de séduction, annoncent son dévoiement. C'est dans le face-à-face avec son miroir que la femme, assistée de sa camériste, use d'artifices pour tenter de faire de sa personne une œuvre d'art. Si Foible ne manque pas de rappeler ce principe à sa vieille maîtresse : « A little art once made your picture like you ; and now a little of the same art must make you like your picture » (*The Way of the World* 3.1.134-36), celle-ci, outrageusement fardée, n'est pourtant que la caricature d'elle-même. Les cosmétiques révèlent et accentuent les défauts au lieu de les masquer. Les fissures et les crevasses que déplorent successivement la veuve de Betterton et celle de Congreve, métaphorisent l'écart entre l'intention et le résultat, l'échec programmé de la tentative de séduction.

On assiste à un écrasement de la dialectique de l'apparition et de la disparition, du jeu subtil du visible et de l'invisible, au profit de la monstration, de l'exhibition. Le constat de la veuve de Betterton : « Why is my Age so visible ? » (*The Amorous Widow*, 1.1), s'oppose ainsi au sous-titre de la pièce de Ravenscroft, *The Invisible Mistress*, qui désigne un personnage féminin maître dans l'art de l'éclipse, figure de la séduction par excellence. Dès lors que, chez la vieille femme libidineuse, les signes s'avèrent explicites, la séduction n'est plus possible.

La parodie de la scène de la femme à sa toilette culmine dans *The Amorous Old-Woman*, où Strega, une vieille femme excessivement riche, teste ses prétendants en leur infligeant le triste spectacle de ses postiches et prothèses. Elle ôte ainsi tour à tour ses faux sourcils, son œil de verre, son dentier, sa perruque et sa jambe de bois. Le public sur scène et dans la salle assiste à une véritable *anatomie* du processus de séduction, au sens propre comme au figuré. Toutes les conventions dramatiques sont prises à rebours une à une. La déconstruction du phénomène de séduction passe ici par la mise en pièces du corps féminin.

Le boudoir, espace intime d'un processus de création artistique où seule la camériste et confidente se voit admise, loge où l'actrice se prépare, devient chez Strega le théâtre d'un *strip-tease* absurde qui transforme ses visiteurs en spectateurs voyeurs, comme le souligne d'ailleurs le recours au verbe « observe » (3.6). Un rapport frontal entre les personnages se substitue à l'obliquité de toute entreprise de séduction. Le rituel en coulisse de la superposition des artifices devient démembrement spectaculaire et méthodique d'une vieille femme qui non seulement assume, mais revendique leur utilisation. Il en résulte une inversion de leur fonction de masque à celle de révélateur. Cette séquence parodie la scène de la vieille femme à sa toilette, telle qu'on la trouve dans *The Way of the World*, par exemple, qui elle-même parodie la scène de la jeune femme à sa toilette. L'emboîtement parodique est suggéré par la mise en boîte des divers postiches, synecdoque de la mise en bière d'une trisaïeule dont le corps décharné évoque déjà une carcasse ou une momie : « Carcass out in / Parcels » (3.6).⁷ Si les artifices sont censés transformer la femme en œuvre d'art, on l'a vu, Strega place d'emblée la scène sous

7. Voir aussi « A Beautiful Young Nymph Going to Bed » de Jonathan Swift, et dans ce volume A. Junqua 240.

le signe de la laideur : « In the name of ugliness » (3.6). Le spectateur assiste à une parodie théâtrale du genre poétique du blason qui célèbre la beauté de telle ou telle partie du corps féminin. Le premier postiche que Strega retire, les sourcils, ne manque pas d'évoquer le discours satirique de Jaques sur l'amoureux transi qui compose un blason en hommage au sourcil de sa maîtresse dans *As You Like It* (2.7.147-49), ou encore le *Blason du sourcil* de Maurice Scève (1536).

Le deuxième type d'anti-séducteur, le *fop*, corrompt également, par un narcissisme doublé d'un histrionisme superlatifs, la dialectique de l'apparition et de la disparition, de la présence et de l'absence. Omniprésent, tant dans le dialogue qu'il tente systématiquement de récupérer au risque de le transformer en monologue, tel Witwoud dans *The Way of the World*, que sur le plateau qu'il encombre de sa personne (Lord Foppington, dont la perruque volumineuse est la synecdoque, s'impose ici à l'esprit), le *fop* détourne la figure de l'éclipse au profit d'une disparition totale, celle de l'autre, relégué au-delà du miroir. Témoin en est la scène où Sir Courtly Nice, censé faire la cour à Leonora, finit par courtiser son propre reflet dans le miroir sans s'apercevoir que la jeune fille en profite pour quitter la pièce (5.2). Il s'agit là d'une parodie de l'interaction sociale sur laquelle tout phénomène de séduction se fonde, la contemplation narcissique morbide qui s'y substitue conduisant à l'anéantissement du sujet et de son partenaire. Le motif de la poursuite amoureuse fait l'objet d'une nouvelle subversion : le *fop*, qui court après son ombre, se lance dans un parcours circulaire voué à l'échec. La figure de la boucle se substitue à celle de la diagonale.

La mise en scène de l'anti-séduction atteint son paroxysme satirique lorsque deux anti-séducteurs se rencontrent. *Love for Love*, dont le titre signale non seulement la thématique de la séduction mais également la structure spéculaire qui en caractérise le traitement, réfléchit les multiples facettes de la séduction amoureuse. Outre les interactions comiques qui prennent place dans l'intrigue principale entre l'héroïne Angelica et le barbon sir Sampson, père de son amant Valentine, les ramifications de l'intrigue secondaire présentent une série d'anamorphoses du jeune couple de l'intrigue principale : la sotte provinciale, Miss Prue, est ainsi tour à tour courtisée par le *fop* Tattle et le marin Ben. Leur relation frontale, dramatisée par des querelles réitérées, aboutit systématiquement à l'échec de l'entreprise

de séduction : « don't trouble me no more, you ugly thing » (3.7). Insultes, menaces et pleurs se substituent aux petits noms et compliments affectueux : « dirty dowdy, Sea-calf » ; « you stinking Tar-barrel » (3.7).

Quelles que soient leurs stratégies, les anti-séducteurs se révèlent de piètres acteurs, rappelant à propos que la séduction se définit encore comme art de l'illusion. La poursuite galante à travers la Ville s'achève d'ailleurs généralement au théâtre, à moins qu'au contraire elle n'y soit initiée, invitant à considérer l'expérience amoureuse comme une expérience esthétique. Dans la comédie de la Restauration, la fréquentation amoureuse dépend étroitement de la fréquentation des théâtres.

Cette convention spatiale d'une convergence systématique vers le théâtre est relayée par des stratégies textuelles. Du fait de la polysémie du verbe « entertain », divertir, devient synonyme de courtiser, impliquant qu'il faut se donner en spectacle pour séduire.⁸ De même le terme « intrigue » réfère à la fois à l'aventure amoureuse et à l'intrigue dramatique :

COURTALL—. A single intrigue in love is as dull as a single plot in a play, and will tire a lover worse than t' other does an audience.

FREEMAN—. We cannot be long without some under-plots in this town ; let this be our main design, and if we are anything fortunate in our contrivance we shall make it a pleasant comedy. (*She Wou'd if She Cou'd* 3.1.86-91).

Dans *The Wrangling Lovers*, la femme est encore l'« auteur » (3.1, p. 31) du plaisir de son partenaire. Un réseau de métaphores invite en outre à envisager la séduction non plus seulement comme pratique sociale mais comme pratique artistique et plus spécifiquement théâtrale. Ainsi, l'amante est tour à tour un texte à étudier de près,⁹ la Bible que l'on embrasse en prêtant serment,¹⁰ une pièce dont on est spectateur. Dorimant, qui délaisse son ancienne maîtresse pour une

8. Par exemple : « let's entertain 'um » (*The Mulberry Garden*, 4.1, p. 27) ; « [...] while you like an Amorous spark modishly entertain me » (*The Man of Mode* 3.1.129-30).

9. « let us keep to this Text – and with joy think upon thy little Wanton here, that's kind, soft, sweet and sound. » [*He kisses Wanton*] (*The Parsons Wedding* 4.7).

10. « Amen – kiss the Book – » *Kisses her.* (*The Round-Heads*, 4.1.86) ; « I kiss the book » (*The Kind Keeper* 3.2).

nouvelle conquête, déclare : « 'Tis not likely a man should be fond of seeing a damn'd old Play when there is a new one acted » (*The Man of Mode* 4.2.33-34).

La théâtralisation de la femme passe par le recours à des éléments sémiologiques suggérant la représentation, tel le port du masque ou du voile qui évoque le rideau de scène. Dans *The Rover* (Behn, 1677), la courtisane Angellica se met véritablement en scène sur son balcon encadré de rideaux qu'elle ouvre et ferme à sa guise. Elle établit avec ses amants un contrat de spectacle sur une base financière, puisqu'il faut payer pour voir. La Nuche, courtisane de *The Second Part of The Rover* (Behn, 1681), prolonge cette mise en scène du phénomène de séduction en se définissant comme une « comédie » ambulante : « I have known the time when *La Nuche* was such a Wit, such a Humor, such a Shape, and such a Voice, (tho to say truth I sing but scurvily) 'twas Comedy to see and hear me ! » (1.1.410-12).

Métaphores et mise en scène soulignent une féminisation de la pièce de théâtre, du texte comme de sa représentation, qui induit une masculinisation du spectateur, consommateur de produits culturels.¹¹ L'affirmation de Dorimant, citée plus haut, tend à le corroborer. L'esthétisation de l'expérience amoureuse s'accompagne d'une sexualisation de la relation spectaculaire et d'une érotisation de l'espace théâtral. La structure en miroir qui, on l'a vu, caractérise la dramaturgie de la séduction dans les textes, est également à l'œuvre au sein de l'espace de la représentation. La mise en scène de la séduction trouve ainsi un écho direct dans la salle, lieu privilégié des pratiques amoureuses à la Restauration comme en témoignent les documents de l'époque ainsi que de nombreuses études socio-historiques.¹²

Une catégorie de métaphores se révèle particulièrement intéressante. Dans *The Wrangling Lovers*, Sanco compare la séductrice au frontispice d'un bâtiment : « [...] if he had lik'd the Frontispiece, he soon would

11. On note toutefois une évolution du phénomène au cours de la période étudiée. Dans la dernière décennie du siècle, les spectatrices en général, sans distinction de classe, imposent progressivement leur présence dans la salle, sans que l'on puisse pour autant véritablement parler de patronage féminin du théâtre. L'influence des spectatrices reste donc indirecte, conséquence de l'émergence d'un intérêt croissant pour la condition féminine. Les productions théâtrales ne visent plus seulement à satisfaire le goût du public masculin, mais tente de concilier les attentes des deux sexes. Voir Smith et Roberts, qui considèrent 1689 comme un tournant dans l'histoire du public féminin de la Restauration.

12. Voir, entre autres : *The Diary of Samuel Pepys* ; voir aussi Danchin et Botica.

have made his Entrance into the main building » (2.1). Travestie en courtisane dans *The Feign'd Curtizans*, Cornelia évoque à son poursuivant « a tempting preface » (4.2.462). Enfin, dans *The Old Batchelour*, Belinda assimile la séduction au prologue d'une pièce de théâtre : « [...] Courtship to Marriage, as a very witty Prologue to a very dull Play » (5.4). À travers ces métaphores, la séduction se définit comme un seuil, une antichambre de l'expérience esthétique, un espace qui préfigure la consommation culturelle et en fixe les modalités. La séduction semble se situer dans cet espace-temps mouvant, où rien n'est encore figé. Frontispice, préface et prologue délimitent l'espace où s'élabore la relation de séduction contractuelle entre le public et les artistes.

Épîtres dédicatoires, prologues et épilogues du corpus présentent le dramaturge tel un amant. L'épître dédicatoire de *Love For Love* formule l'analogie : « A young Poet is liable to the same Vanity and Indiscretion with a Young Lover ». Elle se prolonge dans la scène d'exposition où Valentine, qui cherche à gagner les faveurs d'Angelica, apparaît comme une *persona* de l'auteur : d'une part, il entend devenir lui-même dramaturge ; d'autre part, le rôle d'Angelica était interprété par Anne Bracegirdle, actrice fétiche de Congreve.

Si le dramaturge se définit comme un séducteur, sa position par rapport au public reste néanmoins flottante. Il le considère tantôt comme un partenaire à séduire et dont le fruit de la coopération serait l'œuvre théâtrale, tantôt comme un rival qu'il est réticent à voir s'approprier l'œuvre séduisante.

Dans le premier cas, l'auteur use du « billet-doux dédicatoire », selon l'expression de Wycherley dans son adresse à Lady B, tenancière d'une maison close,¹³ pour draguer au sens barthésien du terme son mécène, un hyper-spectateur privilégié, synecdoque du public : il va le chercher, l'enroule dans les mots d'une correspondance amoureuse qui place le lecteur dans la position d'un voyeur.¹⁴ Wycherley joue encore au jeu de la séduction épistolaire avec la duchesse de Cleveland, auprès de qui il passe pour un « auteur jaloux », envié, craignant de lui déplaire.¹⁵ Par le biais de l'appareil paratextuel donc,

13. « A Billet-doux Dedicatory » (*The Plain Dealer*, p. 284, l. 3).

14. Sur la notion de drague transposée au texte, voir Barthes, *Le Grain de la voix* 248-49 ; aussi *Fragments d'un discours amoureux* : « j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage [...] » 87.

15. « my enviers » « a jealous author » (*Love in a Wood*, l. 21-22).

le dramaturge courtise son public, lui fait des avances, l'invite à jouir du texte et de sa représentation. Un plaisir qui confine à la jouissance, toujours au sens barthésien de la notion, dès lors que la séduction qui informe les comédies leur confère, en privilégiant l'obliquité, l'intermittence et l'indirection, une certaine instabilité, « une certaine illisibilité » qui ébranlent le lecteur-spectateur plus qu'elles ne le rassurent et le réconfortent.¹⁶ Ces motifs sont d'ailleurs établis en marge des textes. Dans le prologue de *Love For Love*, par exemple, Betterton se fait le porte-parole de Congreve pour affirmer la relation transversale qui fonde le rapport de séduction : « And he declares, *by me*, he has design'd / *Affront* to none » (je souligne). Tout rapport frontal anti-séducteur se voit vigoureusement nié au profit de la médiation, assurée ici par l'acteur.

Le motif de la poursuite amoureuse développé dans les comédies est transposé à la relation entre artistes et spectateurs dans l'épilogue, que prononce Anne Bracegirdle pour l'inauguration du « nouveau théâtre », en réalité l'ancienne salle de jeu de paume Lincoln's Inn Fields rénovée. Inversant les rôles, le public courtise la troupe qu'il suit de théâtre en théâtre : « I vow, I don't much like this Transmigration, / Strolling from Place to Place by Circulation » (*Love For Love*).

Comme dans les pièces, où l'obliquité se manifeste également dans les situations dramatiques triangulaires, l'auteur vise par le truchement de l'acteur à séduire les spectatrices : si la comédie leur a plu, elle plaira donc aux spectateurs qui voudront leur plaire. Ce phénomène de séduction par ricochet, explicité dans l'épilogue de *Greenwich Park*, souligne que la conquête du public coïncide à nouveau avec la conquête de la Ville, au sens social du terme cette fois.

Parfois, la relation de séduction entre le dramaturge et son public s'avère ouvertement agonistique, miroir des joutes verbales du *gay couple* de l'intrigue. L'auteur défie alors les spectateurs de s'approprier l'œuvre, qui devient l'enjeu de leur rivalité. C'est le cas dans le prologue de *The Twin Rivals*, au titre éloquent au regard de la problématique évoquée. L'acteur y file la métaphore usée de la guerre des sexes, la forteresse à prendre étant la comédie sur le point d'être représentée :

16. Sur la distinction que Barthes opère entre plaisir et jouissance : « Le plaisir est lié à une consistance du moi, du sujet, qui s'assure dans les valeurs de confort, d'épanouissement, d'aise [...]. Le texte de jouissance doit être du côté d'une certaine illisibilité », *Le Grain de la voix* 222-23.

New plays, ere acted, a full audience near,
Seem towns invested, when a siege they fear.
[...] The poet-governor now quakes for fear [...] (2-3 ; p. 24)

Ainsi le phénomène de la séduction déborde du cadre du texte et de sa représentation pour contaminer la relation scène-salle. Il s'agit, à la Restauration, de reconquérir un public privé de théâtre pendant dix-huit ans.

Les représentations textuelles et scéniques lient étroitement les différents niveaux sémantiques de la notion qui, de l'écart à l'illusion, informent la comédie de l'époque de manière déterminante, au point d'être récupérés par ses détracteurs qui, tel Jeremy Collier, les dénoncent au nom de la morale.¹⁷

L'auto-réflexivité qui caractérise la séduction, élément thématique tout autant que facteur structurel des pièces du corpus, conduit invariablement à l'auto-réflexivité de leur véhicule générique, la comédie de mœurs. L'illusion mise en scène au niveau de l'infra-communication entre les personnages se voit donc déniée au niveau externe de la communication. Déconstructionnisme, non-illusionnisme, redéfinition permanente des termes du contrat de spectacle, font des comédies de la Restauration des textes ouverts, aux contours fuyants, à l'image de la notion de séduction qui les habite. C'est en ce sens, peut-être, qu'elles suscitent une lecture et un spectacle jouissifs au sens barthésien du terme.

Florence MARCH

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

17. Dans sa conclusion, Collier reproche au théâtre comique de son époque de traiter systématiquement du thème de la relation amoureuse. Pour une lecture critique de Collier, voir Jeffrey Hopes, « Politics and Morality in the Writings of Jeremy Collier ». Sur la controverse morale et politique autour du théâtre à la fin de la période, voir Hopes, « The Debate on the English Theatre 1690-1740 », particulièrement 28-58.

OUVRAGES CITÉS

SOURCES PRIMAIRES

- ANON. *The She-Gallants*. London : Henry Playford, 1696. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- BEHN, Aphra. *The Feign'd Curtizans ; or, A Night's Intrigue*. 1679. *The Works of Aphra Behn*. Ed. Janet Todd. Vol. 6. London : Pickering, 1992-96. 7 vols.
- . *The Round Heads ; or, The Good Old Cause*. 1681. *The Works of Aphra Behn*. Ed. Janet Todd. Vol. 6. London : Pickering, 1992-96. 7 vols.
- . *The Second Part of The Rover*. 1681. *The Works of Aphra Behn*, ed. Janet Todd. Vol. 6. London : Pickering, 1992-96. 7 vols.
- BETTERTON, Thomas. *The Amorous Widow ; or, The Wanton Wife*. London : W. Turner, 1706. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- COLLIER, Jeremy. *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage : Together with the Sense of Antiquity upon this Argument*. 1698. London : AMS, 1974.
- CONGREVE, William. *The Old Batchelour*. London : Peter Buck, 1693. Chadwyck-Healey, 1996. 31 Oct. 2007 <http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- . *Love for Love*. 1695. London : Jacob Tonson, 1695. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- . *The Way of the World*. 1700. Ed. Brian Gibbons. London : A. and C. Black, 1994.
- CROWNE, John. *Sir Courtly Nice ; or, It Cannot Be. Restoration Comedy*. Ed. A. Norman Jeffares. Vol. 2. London : Folio, 1974. 2 vols.
- DRYDEN, John. *The Kind Keeper ; or, Mr Limberham*. 1678. *Restoration Comedy*. Ed. A. Norman Jeffares. Vol. 2. London : Folio, 1974. 2 vols.
- DUFFETT, Thomas. *The Amorous Old-Woman ; or, 'Tis Well If It Take*. London : Simon Neale, 1674. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- ETHEREDGE, George. *She Wou'd If She Cou'd*. 1668. Ed. H. F. B. Brett-Smith. *The Dramatic Works of Sir George Etherege*. Oxford : Blackwell, 1927.

- . *The Man of Mode; or, Sir Fopling Flutter*. 1676. Ed. H. F. B. Brett-Smith. *The Dramatic Works of Sir George Etherege*, Oxford : Blackwell, 1927.
- FANE, Francis. *Love in the Dark ; or The Man of Bus 'ness*. London : Henry Herringman, 1671. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- FARQUHAR, George. *The Twin Rivals*. 1702. *George Farquhar. The Recruiting Officer and Other Plays*. Ed. William Myers. Oxford : Oxford UP, 1995.
- . *The Beaux' Stratagem*. 1707. *George Farquhar. The Recruiting Officer and Other Plays*. Ed. William Myers. Oxford : Oxford UP, 1995.
- GRACIÀN, Baltasar. *Le Criticon*. 1651-57. Trad. E. Sollé. Paris : Allia, 1998-99.
- KILLIGREW, Thomas. *The Parsons Wedding*. London : H. Herringman, 1664. Chadwyck-Healey, 1996. 31 Oct. 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- MOUNTFORD, William. *Greenwich Park*. London : J. Hindmarsh, R. Bentley, and A. Roper, 1691. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- PEPYS, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys*. Ed. Robert Latham and William Matthews. London : G. Bell, 1970-83. 11 vols.
- RAVENS-CROFT, Edward. *The Wrangling Lovers ; or, The Invisible Mistress*. London : William Crook, 1677. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- SEDLEY, Charles. *The Mulberry Garden*. London : Henry Herringman, 1668. Chadwyck-Healey, 1996. 31 October 2007 <<http://lion.chadwyck.co.uk>>.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Ed. Alan Brissenden. Oxford : Oxford UP, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. 1596. Ed. R. A. Foakes. *The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge : Cambridge UP, 2003.
- WYCHERLEY, William. *Love in a Wood ; or, St James's Park*. 1672. *William Wycherley. The Country Wife and Other Plays*. Ed. Peter Dixon. Oxford : Oxford UP, 1996.
- . *The Country Wife*. 1675. *William Wycherley. The Country Wife and Other Plays*. Ed. Peter Dixon. Oxford : Oxford UP, 1996.
- . *The Plain Dealer*. 1676. *William Wycherley. The Country Wife and Other Plays*. Ed. Peter Dixon. Oxford : Oxford UP, 1996.

SOURCES SECONDAIRES

- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- . *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris : Galilée, 1979.
- BOTICA, Allan Richard. «Audience, Playhouse and Play in Restoration Theatre, 1660-1710». Diss. U of Oxford, 1985.
- DANCHIN, Pierre. «Le public des théâtres londoniens à l'époque de la Restauration d'après les prologues et épilogues». *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*. Ed. Jean Jacquot. Vol. 2. Paris : Éditions du CNRS, 1968. 847-88.
- DAUMAS, Maurice. *La Tendresse amoureuse (XVIe-XVIIIe siècles)*. Paris : Perrin, 1996.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. 1962. Trad. Chantal de Roux de Bézieux. Paris : Seuil, 1965.
- HARTMANN, Pierre. *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. Paris : Champion, 1998.
- HOPES, Jeffrey. «Politics and Morality in the Writings of Jeremy Collier». *Literature and History* 8 (autumn 1978) : 159-74.
- . «The Debate on the English Theatre, 1690-1740». Diss. Newcastle-upon-Tyne U, 1980.
- ROBERTS, David. *The Ladies: Female Patronage of Restoration Drama 1660-1700*. Oxford : Clarendon, 1989.
- SMITH, John Harrington. *The Gay Couple in Restoration Comedy*. 1948. New York : Octagon, 1971.
- . «Shadwell, the Ladies, and the change in comedy». *Modern Philology* 46 (1948) : 22-33.